ПРОТИВ ФОРМАЛИЗМА И НАТУРАЛИЗМА В ИСКУССТВЕ

Сборник статей

1937
ОГИЗ—ИЗОГИЗ





ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

В настоящем сборнике собраны статьи против формализма и натурализма в искусстве, появившиеся на страницах центральной печати как отклик на редакционные статьи «Правды» — «Сумбур вместо музыки», «Балетная фальшь» и др. Статьи «Правды» сыграли огромную роль в деле развития творческой самокритики во всех областях нашего искусства, в деле выкорчевывания остатков чуждых советскому искусству формализма и натурализма, псевдонародности и сусальности, фальши и упрощенчества. Статьи «Правды» способствовали очищению советского искусства от чуждых ему влияний, продвижению его вперед по пути социалистического реализма. И нужно признать, что они не потеряли злободневности и в настоящее время.

В сборнике, кроме редакционных статей «Правды», даны главным образом статьи, посвященные изобразительному искусству (живопись, графика, скульптура и архитектура), опубликованные в начале 1936 г. в «Правде», «Литературной газете», «Под знаменем марксизма» и др.

СУМБУР ВМЕСТО МУЗЫКИ

Об опере «Леди Макбет Мценского уезда»

Вместе с общим культурным ростом в нашей стране выросла и потребность в хорошей музыке. Никогда и нигде композиторы не имели перед собой такой благодарной аудитории. Народные массы ждут хороших песен, но также и хороших инструментальных произведений, хороших опер.

Некоторые театры как новинку, как достижение преподносят новой, выросшей культурно советской публике оперу Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». Услужливая музыкальная критика превозносит до небес оперу, создает ей громкую славу. Молодой композитор вместо деловой и серьезной критики, которая могла бы помочь ему в дальнейшей работе, выслушивает только восторженные комплименты.

Слушателя с первой же минуты ошарашивает в опере нарочито *нестройный, сумбурный поток звуков*. Обрывки мелодии, зачатки музыкальной фразы тонут, вырываются, снова исчезают в грохоте, скрежете и визге. Следить за этой «музыкой» трудно, запомнить ее невозможно.

Так в течение почти всей оперы. На сцене пение *заменено криком*. Если композитору случается попасть на дорожку простой и понятной мелодии, то он немедленно, словно испугавшись такой беды, бросается в дебри

музыкального сумбура, местами превращающегося в *какофонию*. Выразительность, которой требует слушатель, заменена *бешеным ритмом*. Музыкальный *шум* должен выразить страсть.

Это все не от бездарности композитора, не от его неумения в музыке выразить простые и сильные чувства. Это музыка, умышленно сделанная *«шиворот-навыворот»*, — так, чтобы ничего не напоминало классическую оперную музыку, ничего не было общего с симфоническими звучаниями, с простой, общедоступной музыкальной речью. Это музыка, которая построена по тому же принципу *отрицания оперы, по какому левацкое искусство вообще отрицает в театре простоту, реализм, понятность образа, естественное звучание слова.* Это — перенесение в оперу, в музыку наиболее отрицательных черт «мейерхольдовщины» в умноженном виде. Это *левацкий сумбур* вместо естественной, человеческой музыки. Способность хорошей музыки захватывать массы *приносится в жертву мелкобуржуазным формалистическим потугам, претензиям создать оригинальность приемами дешевого оригинальничанья.* Это игра в *заумные вещи*, которая может кончиться очень плохо.

Опасность такого направления в советской музыке ясна. *Левацкое уродство в опере растет из того же источника, что и левацкое уродство в живописи, в поэзии, в педагогике, в науке. Мелкобуржуазное «новаторство» ведет к отрыву от подлинного искусства, от подлинной науки, от подлинной литературы.*

Автору «Леди Макбет Мценского уезда» пришлось заимствовать *у джаза его нервозную, судорожную, припадочную музыку, чтобы придать «страсть» своим героям.*

В то время как наша критика — в том числе и музыкальная — клянется именем социалистического реализма, сцена преподносит нам в творении Шостаковича *грубейший натурализм*. Однотонно, в зверином обличии представлены все — и купцы и народ. Хищница-купчиха, дорвавшаяся путем убийств к богатству и власти, представлена в виде какой-то «жертвы» буржуазного общества. Бытовой повести Лескова навязан смысл, какого в ней нет.

И все это *грубо, примитивно, вульгарно*. Музыка крякает, ухает, пыхтит, задыхается, чтобы как можно натуральнее изобразить любовные сцены. И «любовь» размазана во всей опере в самой вульгарной форме. Купеческая двуспальная кровать занимает центральное место в оформлении. На ней разрешаются все «проблемы». В таком же грубо-натуралистическом стиле показаны смерть от отравления, сечение почти на самой сцене.

Композитор, видимо, не поставил перед собой задачи прислушаться к тому, чего ждет, чего ищет в музыке советская аудитория. Он словно нарочно *зашифровал свою музыку, перепутал все звучания в ней так, чтобы дошла его музыка только до потерявших здоровый вкус эстетов-формалистов*. Он прошел мимо требований советской культуры изгнать грубость и дикость из всех углов советского быта. Это воспевание купеческой похотливости некоторые критики называют сатирой. Ни о какой сатире здесь и речи не может быть. Всеми средствами и музыкальной и драматической выразительности автор старается привлечь симпатии публики к грубым и вульгарным стремлениям и поступкам купчихи Катерины Измайловой.

«Леди Макбет» имеет успех у буржуазной публики за границей. Не потому ли похваливает ее буржуазная публика, что опера эта *сумбурна и абсолютно аполитична?* Не потому ли, что *щекочет извращенные вкусы буржуазной* аудитории *своей дергающейся, крикливой, неврастенической музыкой?*

Наши театры приложили немало труда, чтобы тщательно поставить оперу Шостаковича. Актеры обнаружили значительный талант в преодолении шума, крика и скрежета оркестра. Драматической игрой они старались возместить мелодийное убожество оперы. К сожалению, от этого еще ярче выступили ее грубо-натуралистические черты. Талантливая игра заслуживает признательности, затраченные усилия — сожаления.

(„Правда“, 28 января 1936 г.)

БАЛЕТНАЯ ФАЛЬШЬ

(Балет «Светлый ручей», либретто Ф. Лопухова и Пиотровского, музыка Д. Шостаковича. Постановка Большого театра)

«Светлый ручей» — это название колхоза. Либретто услужливо указывает точный адрес этого колхоза: Кубань. Перед нами новый балет, все действие которого авторы и постановщики пытались взять из нынешней колхозной жизни. Изображаются в музыке и танцах завершение уборочных работ и праздник урожая. По замыслу авторов балета, все трудности позади. На сцене все счастливы, веселы, радостны. Балет должен быть пронизан светом, праздничным восторгом, молодостью.

Нельзя возражать против попытки балета приобщиться к колхозной жизни. Балет — это один из наиболее у нас консервативных видов искусства. Ему всего труднее переломить традиции условности, привитые вкусами дореволюционной публики. Самая старая из этих традиций — кукольное, фальшивое отношение к жизни. В балете, построенном на этих традициях, действуют не люди, а куклы. Их страсти — кукольные страсти. Основная трудность в советском балете заключается в том, что тут куклы невозможны. Они выглядели бы нестерпимо, резали бы глаза фальшью.

Это налагало бы на авторов балета, на постановщиков, на театр серьезные обязательства. Если они хотели представить колхоз на сцене, надо изучить колхоз, его людей, его быт. Если они задались целью представить именно кубанский колхоз, надо было познакомиться с тем, что́ именно характерного в колхозах Кубани. Серьезная тема требует серьезного отношения, большого и добросовестного труда. Перед авторами балета, перед композитором открылись бы богатейшие источники творчества в народных песнях, в народных плясках, играх.

Жизнь колхоза, его новый, еще только складывающийся быт, его праздники — это ведь очень значительная, важная, большая тема. Нельзя подходить к этому наскока, скондачка, — все равно, в драме ли, в опере, в балете. Тот, кому действительно дороги и близки новые отношения, новые люди в колхозе, не позволит себе превратить это в игру с куклами. Никто не подгоняет наше балетное и музыкальное искусство. Если вы не знаете колхоза, если не знаете, в частности, колхоза на Кубани, не спешите, поработайте, но не превращайте ваше искусство в издевательство над зрителями и слушателями, не опошляйте жизни, полной радости творческого труда.

По либретто Лопухова и Пиотровского на сцене изображен колхоз на Кубани. Но в действительности здесь нет ни Кубани, ни колхоза. Есть *соскочившие с дореволюционной кондитерской коробки сусальные «пейзане», которые изображают «радость» в танцах, ничего общего не имеющих с народными плясками ни на Кубани, ни где бы то ни было.* На этой же сцене Большого театра, где *ломаются куклы, раскрашенные «под колхозника»*, подлинные колхозники с Северного Кавказа еще недавно показывали изумительное искусство народного танца. В нем была характерная именно для народов Северного Кавказа индивидуальность. Нет нужды непосредственно воспроизводить эти пляски и игры в искусстве балета, но только взяв их в основу и можно построить народный, колхозный балет.

Либреттисты, впрочем, всего меньше думали о правдоподобии. В первом акте фигурируют кукольные «колхозники». В прочих актах исчезают всякие следы и такого, с позволения сказать, колхоза. Нет никакого осмысленного содержания. Балетные танцовщицы исполняют ничем между собой не связанные номера. Какие-то люди в одежде, не имеющей ничего общего с одеждой кубанских казаков, прыгают по сцене, неистовствуют. *Балетная бессмыслица в самом скверном смысле этого слова господствует на сцене.*

Под видом колхозного балета преподносится противоестественная смесь ложнонародных плясок с номерами танцовщиц в «пачках». Пейзан не раз показывал балет в разные времена. Выходили принаряженные кукольные «крестьяне» и «крестьянки», пастухи и пастушки и исполняли танцы, которые назывались «на-

родными». Это не был обман в прямом смысле. Это было кукольное искусство своего времени. Иногда эти балетные крестьяне старались сохранить этнографическую верность в своих костюмах. Некрасов писал иронически в 1866 г.:

«Но явилась в рубахе крестьянской
Петипа — и театр застонал!..
Все — до ластовиц белых в рубахе —
Было верно: на шляпе цветы,
Удаль русская в каждом размахе...»

Именно в этом и была невыносимая фальшь балета, и Некрасов обращался с просьбой к балерине:

«...Гурия рая!
Ты мила, ты воздушно легка,
Так танцуй же ты «Деву Дуная»,
И в покое оставь мужика!»

Наши художники, мастера танца, мастера музыки безусловно могут в реалистических художественных образах показать современную жизнь советского народа, используя его творчество, песни, пляски, игры. Но для этого надо упорно работать, добросовестно изучать новый быт людей нашей страны, избегая в своих произведениях, постановках и грубого натурализма и эстетствующего формализма.

Музыка Д. Шостаковича подстать всему балету. В «Светлом ручье», правда, меньше фокусничанья, меньше странных и диких созвучий, чем в опере «Леди Макбет Мценского уезда». В балете музыка проще, но и она решительно ничего общего не имеет ни с колхозами, ни с Кубанью. Композитор также наплевательски отнесся к народным песням Кубани, как авторы либретто и постановщики к народным танцам. Музыка поэтому бесхарактерна. *Она бренчит и ничего не выражает.* Из либретто мы узнаем, что она частично перенесена в колхозный балет из неудавшегося композитору «индустриального» балета «Болт». Ясно, что получается, когда одна и та же музыка должна выразить разные явления. В действительности она выражает только равнодушное отношение композитора к теме.

Авторы балета — и постановщики и композитор, — повидимому, рассчитывают, что публика наша нетребовательна, что она примет все, что ей состряпают проворные и бесцеремонные люди.

В действительности *нетребовательна лишь наша музыкальная и художественная критика. Она нередко захваливает произведения, которые этого не заслуживают.*

(„Правда“, 6 февраля 1936 г.)

О ХУДОЖНИКАХ-ПАЧКУНАХ

Среди средневековых преступных профессий одна из самых мрачных и жестоких — это уродование детей. Мастера этого дела назывались компрачикосами. Гюго рассказал о них в романе «Человек, который смеется». Компрачикосы калечили детей, превращая их лица в чудовищную маску. Отвращение к маленьким уродцам и сострадание к ним становились источником выгодного нищенского промысла.

Компрачикос — страшная гримаса средневековья. Но не странно ли, не дико ли встретить в наши дни, в нашей стране людей, которые уродование детей сделали своим мастерством, — конечно, на бумаге, только на бумаге, только в рисунке!

Вот книга, которую перелистываешь с отвращением, как патолого-анатомический атлас. Здесь собраны все виды детского уродства, какие только могут родиться в воображении компрачикоса: ужасные рахитики на спичечных ножках с раздутыми животами, дети без глаз и без носа, дети-обезьяны, слабоумные мальчики, одичавшие и заросшие девочки. Здесь и взрослые — уроды, и животные — калеки. Вот ужасная кошка, вызывающая чувство тошноты и омерзения. Вот еще хуже — ободранная падаль: все, что осталось от лошади.

В этом мире уродства даже и растения словно прошли через руки компрачикоса: деревья болезненно искривлены, в скверных наростах, волдырях, гнусные пальмы, колючие кустарники, явно лишенные аромата. Солнце никогда не заглядывало в эти мрачные джунгли.

Даже вещи, обыкновенные вещи — столы, стулья, чемоданы, лампы — они все исковерканы, сломаны, испачканы, приведены умышленно в такой вид, чтобы противно было смотреть на них и невозможно ими пользоваться.

Словно прошел по всей книге мрачный, свирепый компрачикос, смертельно ненавидящий все естественное, простое, радостное, веселое, умное, нужное,—и все испортил, изгадил, на всем оставил грязную печать. А сделав свое скверное дело, расписался с удовольствием: Рисунки художника В. Лебедева.

И вместо подписей на латинском языке ко всем этим кошмарным изображениям уродства — простые, милые, веселые сказки С. Маршака[1]. Вместо марки Медицинского издательства — кудреватая фирма «Академия». Нет ничего более разительного, чем контраст между жизнерадостным тоном сказок-стихов Маршака и этим мрачным разгулом уродливой фантазии Лебедева, который, если бы захотел, мог бы дать талантливые, понятные рисунки. В сказках все слова простые, смешные, ясные, — за это и любят их малые ребята. А в рисунках — искажено, извращено, совсем не смешно, непонятно, никак не связано с текстом.

«Он бач, яка кака намалевана»,— говорила гоголевская молодица, поднося расплакавшегося ребенка к картине, на которой кузнец Вакула изобразил гадкого чорта. Такова была педагогика старой деревни. Но художник Лебедев и ему подобные компрачикосы в искусстве малюют свою «каку» совсем не для того, чтобы пугать детей. Они, напротив, хотят понравиться детям. Они даже думают, что воспитывают в детях эстетическое чувство. Так некоторые взрослые думают, что дети их поймут лучше, если они будут говорить: «Посмотли, детоцка, какой умный твой папоцка». Детский лепет очень мил. Когда ребенок лепечет, он старается говорить так, как взрослые. Он учится. Это серьезный труд. Когда старый и лысый дядя начинает умильно лепетать, то это только глупо и противно. В этом нет ни искусства, ни труда.

[1] *С. Маршак.* Сказки, песни, загадки.

Странно, что этого не замечает сам Маршак. У него в этой книжке есть сказка о «Мастере-ломастере». Как же пустил он на страницы своей книжки мастера-пачкастера?

Лебедев — не единичное явление. Есть школа компрачикосов детской книги, мастеров-пачкастеров. Художник Конашевич испачкал сказки Чуковского. Это сделано не от бездарности, не от безграмотности, а нарочито — в стиле якобы детского примитива. Это — трюкачество чистейшей воды. Это — «искусство», основная цель которого — как можно меньше иметь общего с подлинной действительностью.

В живописи, в скульптуре это «искусство» называло себя некогда передовым, «левым». Оно было откровенно формалистично. Его буржуазную природу разоблачало пристрастие ко всякому уродству, ко всякой извращенности. Это «искусство» допускало человека на полотно лишь при условии, чтобы этот человек походил на труп. Оно мирилось с природой лишь в том случае, если от природы ничего не оставалось. Этот формализм не изжит до сих пор. Он имеет своих «мастеров» и адвокатов. Он иногда маскируется не без искусства.

Нигде формализм не разоблачает себя до такой степени, как в рисунках для детей. Именно здесь со всей силой выступают его внутренняя пустота, мертвечина, гниль. Пачкотня в детской книге глубоко реакционна, потому что она отрицает полностью и начисто весь реальный детский мир. Здоровый, веселый, радостно смеющийся советский ребенок ненавистен художнику-компрачикосу, как ненавистен и обыкновенный мир растений, цветов, вещей, машин. В книге сказок Маршака есть стихи о Днепрострое. Какие грязные, мрачные иллюстрации сочинил к этим стихам Лебедев! Вместо крана — у него размазанная черная клякса. Но и люди у него — клякса, и звери — клякса, и дети — клякса. В этом мире размазанных чернил нет и не может быть ни смеха, ни солнца. Да они и не нужны художнику. Более того, они ему ненавистны, потому что реальны, жизненны, говорят о здоровье, о силе, красоте. Формализм свысока и презрительно относится к реальному миру, к живым

краскам и звукам. Он отвергает в живописи цельность образа, как в музыке отрицает мелодию и ясность фразы.

Формалист пренебрежительно относится к широкой аудитории. Он не только не хочет быть понятным, — он усматривает в понятности оскорбление для себя. И если ему удается иногда замаскировать это среди взрослых, то он выдает себя с головой, входя в детский мир. Только человек, не любящий советских детей, мог так изобразить пионерский костер, как это сделано на стр. 107 в книжке Маршака.

Не о ребятах — читателях книги — думал художник, когда упражнялся в своих рисунках, а только и единственно о себе. Поможет ли ребенку рисунок подхватить и усвоить текст сказки — это дело десятое, это и вообще не входит-де в задачи искусства. Основное — в поисках линии, которая ласкает взор самого художника. По существу это рисунки для небольшой группы эстетов, пристроенные в книге для детей. Дети отвернутся от пачкотни формалистов, но «любители» с удовольствием поставят книгу на полку изданий дурного вкуса.

Уродство имеет свою историю в искусстве. Известны, например, химеры Нотр-Дам де Пари. Не станем вдаваться в анализ источников, родивших эти мрачные образы. У советских мастеров иные источники вдохновения. Во всяком случае надо без пощады гнать людей, которые вздумали бы украшать стены советского детского дома скульптурой в стиле парижских химер. Кто не умеет или не хочет просто, весело, любовно работать для советских детей, кому ненавистен радостный и солнечный мир советского ребенка, кто способен только малевать «каки» для своего собственного удовольствия, тот пусть уйдет подальше от ребят.

На совещании по детской литературе при ЦК ВЛКСМ тов А. А. Андреев говорил: «Всю эту мазню, которая не дает никакого реального представления о действительности, и все извращения в этой области надо из детской литературы беспощадно изгонять. Пусть такие художники рисуют свои рисунки для себя, для своего собственного удовольствия, а нашему ребенку мы эту мазню

преподносить не позволим. Просто тошно и больно иногда становится, когда берешь детскую книжку в руки с такой мазней».

Формализм забрался довольно глубоко в детскую книгу, пользуясь покровительством эстетствующих издателей. Только борьба с левацким уродством в живописи откроет путь для подлинного и полноценного художественного оформления советской детской книги.

(„Правда“, 1 марта 1936 г.)

ПРОТИВ ФОРМАЛИЗМА И „ЛЕВАЦКОГО УРОДСТВА“ В ИСКУССТВЕ

В воспитании нового, социалистического человека искусство играет огромную роль. Вот почему вопросы искусства, его творческого развития так близки и важны ленинскому комсомолу. Комсомолец не может стоять в стороне от советского искусства, он должен знать его задачи, должен способствовать его расцвету. Это в полной мере относится и ко всей советской молодежи. Неудивительно поэтому, что выступления «Правды» о произведениях композитора Шостаковича — опере «Леди Макбет Мценского уезда» и балете «Светлый ручей» — глубоко волнуют советскую молодежь и ставят перед ней целый ряд серьезнейших вопросов.

В самом деле, что это за произведения и почему они подверглись такой суровой критике центрального органа партии. «Леди Макбет Мценского уезда» — опера, написанная на сюжет одноименной повести Лескова. Однако композитор Шостакович совершенно изменил сюжетную основу Лескова и, по его словам, поставил своей задачей реабилитировать героиню повести — купчиху Катерину Измайлову. Купчиха Катерина Измайлова представлена у Лескова злобным, плодоядным существом, убийцей ребенка, ничем не возвышающейся над своей мерзкой средой, над купеческим «темным царством». Шостакович всеми силами старается заставить советскую публику симпатизировать грубому, полузверинному образу Катерины Измайловой.

Сопровождаемые конвульсивной, какой-то истерической, лязгающей и ревущей музыкой, по сцене бродят люди, вся жизнь которых проходит в еде, пьянстве и распутстве. Характерно, что выразительность музыки Шостаковича приобретает лишь там, где надо натуралистически изобразить «любовь» приказчика Сергея и купчихи Катерины Измайловой или сцену истязания Сергея. Музыка в этой опере вывернута наизнанку, искалечена, превращена в терзающий уши шум и представляет собой набор сумбурных звуков.

Но ничем не лучше музыка балета «Светлый ручей». Авторы этого балета задались целью показать колхозную жизнь, колхозные праздники. Но они не потрудились изучить ни балета, ни жизни колхозника. Старый балетный трафарет они приложили к новому сюжету, и на сцене возник пошлый, слащавый и кукольный спектакль. Балетная фальшь, балетная бессмыслица господствуют и на сцене и в оркестре. Но, может быть, именно в «Светлом ручье» всего отчетливее видно, почему композитор Шостакович так формалистически строит свою музыку, почему выкрутасы, трюки, выверты он выдает и принимает за настоящее искусство. Он не знает и не ценит народного творчества, не любит и не уважает музыкальную речь народа. А между тем история мировой музыкальной культуры, да и всего искусства в целом учит нас, что только те художественные произведения жизненны, которые неразрывно связаны с народным творчеством, народной поэзией, песней и т. д. Блестяще выразил эту мысль великий русский критик Белинский, писавший о том, что: «*...народность есть не достоинство, а необходимое условие истинно художественного произведения, если под народностью должно разуметь верность изображения нравов, обычаев и характера того или другого народа, той или другой страны*»[1]. Всего этого нет и в помине у Шостаковича. «Леди Макбет», «Светлый ручей» и подобные им вещи неспособны доставить нам никакой радости. Они не несут в себе реалистических образов, они чужды живому языку и полны болезненных, диких, уродливых образов. Вглядитесь в гениальные произведения классических мастеров, и вы увидите, что вместе с высокой радостью эстетического наслаждения они несут настоящие знания, пробуждают мысль, учат жить. Ведь, по словам В. Белинского, «сознанию искусство может способствовать не меньше науки». Но только такое искусство, которое в высокохудожественной форме правдиво отображает действительность, только такое искусство любимо массами. «*Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс*» (Ленин).

Разоблачение безыдейности, убожества мысли, «левацкого» уродства «Леди Макбет», фальшивости и кукольности «Светлого ручья» необходимо не только в музыке, но и в живописи, скульптуре, театре, драматургии и литературе. В самом деле, формалистическое трюкачество вкупе и влюбе с самым грубым натурализмом все еще находит себе место на художественных выставках, на сцене театра, в литературных изданиях. Нас все еще хотят уверить, что фанерный манекен с саженными плечами и крохотной головой лучше, прекраснее, нежели скульптурное изображение живого человека, в классических ясных пропорциях хранящее чудесную красоту могучего человеческого тела. Как часто бездарность и жалкое невежество прячутся за формальное новаторство! Впрочем, критики иной раз оказываются не в силах разоблачить бездарность художника, загромождающего свое произведение бесчисленными трюками и выкрутасами. Была в свое время в Москве выставка художника Барто, наполненная мрачнейшей мазней в рамках. Решительно никто не мог понять, что именно изображает художник на своих картинах, и только критики ходили, ахали и восхищались, совсем как в остроумной сказочке А. Толстого «Свинья-художница». Да еще и в наши дни не исчезла школа Филонова в Ленинграде, стяжавшая себе скандальную славу изображениями шестиногих, как тарантулы, людей с головами без черепной крышки.

Находятся у нас люди, страшно изумляющиеся насчет того, что в опере Шостаковича разоблачают одновременно и натурализм и формализм. Дескать, формализм и

[1] „О русской повести и повести г. Гоголя“.

натурализм — явления, взаимно исключающие друг друга. Но ведь на деле-то натурализм и формализм родные братья и очень часто сопутствуют друг другу. В этом легко убедиться, прочитав, например, несколько глав из произведения западно-европейского архиформалиста. Сие сочинение называется «Улисс», и отрывки из него, повидимому, в качестве лучшего образца современной иностранной литературы печатает московский журнал «Иностранная литература». Это произведение написано на таком английском языке, что его не понимают сами англичане, и по стилю напоминает горячечный бред сумасшедшего языковеда, перемешавшего все известные ему языки в одну чудовищную смесь. Однако услужливый переводчик все же постарался как можно яснее изложить омерзительно натуральную сцену посещения героем повести уборной и все физиологические подробности этого посещения. Неслучайно мы упомянули о Джойсе. *Для нас ясны мелкобуржуазные «западнические» корни формализма во всех его видах и превращениях. Потаенными ходами, ползком, тихой сапой протаскивают в нашу страну ядовитую гниль, формалистскую плесень.* Недаром «неутомимый трубадур» «левацкого уродства» Соллертинский воспевал бесформенную, дикую музыку упадочного немецкого композитора Альбана Берга, психопатическую ерунду композитора Кшенека. И сейчас еще находятся у нас люди, втихомолку восхищающиеся самым реакционным из произведений эмигрантского композитора Стравинского, его «Симфонией псалмов», проникнутой правоверно-католическим духом и в заголовке носящей посвящение «во имя всевышнего бога». *И в искусстве мертвый хватает живого, тем более, когда мы недостаточно ведем борьбу против классововраждебных тенденций, возникающих в искусстве или проникающих к нам от буржуазных формалистов капиталистического Запада и иной раз тщательно маскируемых всяким аллилуйским пустословием.*

Есть люди, которые не все поняли или же не все хотят понять. Непрошенные адвокаты, пытающиеся защитить ошибки Шостаковича, силятся доказать, что «талантливого композитора бьют» и прочее в том же духе. Замечательный советский пианист и педагог, профессор Генрих Нейгауз на собрании московских композиторов совершенно правильно сказал, что «молодой композитор Шостакович должен испытывать величайшую благодарность партии за то, что она во-время поправила его, показала ему правильный путь». Шостакович должен в своем творчестве целиком освободиться от гибельного влияния идеологов «левацкого уродства» типа Соллертинского и стать на путь правдивого советского искусства, двинуться по новому пути, ведущему в солнечное царство советского искусства.

Есть, однако, и люди, желающие на свой лад повернуть огромное движение советского искусства, направить его в неверное русло. Их ничтожно мало, но они должны получить крепкую отповедь. На том же собрании выступил бывший руководитель РАПМ Л. Лебединский, пытавшийся задним числом реабилитировать рапмовское направление, осужденное партией. Лебединский пытался фальсифицировать проблему создания советской музыкальной классики, заявив, что советским классиком был покойный композитор Давиденко. Он имел смелость публично призвать советских композиторов к ориентации на творчество Давиденко и «его направление». Нет сомнения, что сам Давиденко, если бы он был жив, резко запротестовал бы против попытки вернуть советскую музыку на тот путь, от которого сам Давиденко отмежевался в своих посмертных и высокоталантливых произведениях. Нет, не удастся рапмовским вульгаризаторам и упрощенцам сбить с пути советскую музыку!

Никогда еще перспективы советского искусства не были так светлы и ясны, как в эти дни. Беседа вождя народов товарища Сталина и руководителя советского правительства товарища Молотова с композитором Дзержинским и дирижером Самосудом, критика центральным органом партии оперы и балета Шостаковича ставят перед советским искусством задачи великие и трудные. Социалистический реализм в искусстве может быть рожден только на плодородной, богатой соками и силами почве народного творчества. Сочетание великого мастерства классиков прошлого с простым, несметно бога-

тым, могучим и ясным языком народного художественного творчества, — только такое сочетание может породить искусство высокого, социалистического реализма. Учиться у Шекспира и Бетховена, у Пушкина и Глинки, Островского и Мусоргского, черпать в неиссякаемом источнике творчества всех народов нашей родины — вот задача работников искусства, от юного ученика до седого мастера.

(„Комсомольская правда“, 14 февраля 1936 г.)

ПРОТИВ ФОРМАЛИЗМА И НАТУРАЛИЗМА В ЖИВОПИСИ

I

К сумбуру в живописи зрители всегда относились отрицательно, о чем свидетельствуют многочисленные резкие, но справедливые записи в выставочных книгах. Зато профессиональные критики к этому сумбуру привыкли и даже как-то приспособились. Оказалось совсем нетрудным делом, посмотрев картины «правых», похвалить их за тематику и пожурить за недостаток «формы». Затем заглянуть к «левым» и, похвалив «мастерство», упрекнуть за недостаток содержания. А если к тому же кто-либо из «правых» вздумает пустить пыль в глаза и поверх написанной картины пройдется кистью «под Сезанна», а кто-либо из «левых» перенесет свои упражнения с натюрмортов на портреты ударников, то среди критиков сейчас же послышатся крики о колоссальных «сдвигах» и «творческой перестройке».

Своими истоками формализм в советской живописи связан с новейшими течениями буржуазного западноевропейского искусства. Как ни отличаются одни формалисты от других — в зависимости от того, влияет ли на них Сезанн или Ренуар, Матисс или Дерен, — их внутреннее родство сказывается в антиреалистическом понимании сущности искусства: живопись, по их мнению, должна изображать не предметы действительности, а внутреннее видение художника. Законы живописи с этой точки зрения определяются не жизнью, а свойствами материалов, из которых картина «построена». Всякие попытки отобразить в искусстве действительность клеймятся как иллюзионизм и пассивная подражательность. Сюжет допускается лишь в качестве предлога для проявления активно-творческого отношения художника к холсту и краскам. Все эти принципы определяли программы Пролеткульта и Вхутеина, их провозглашали на лекциях Новицкого и Маца, в студиях Малевича и Пунина, в книгах Арватова и Тарабукина. Они прививали молодежи нелепые вкусы, воспитывая в ней презрение к правдивости.

Подавляющее большинство наших формалистов не знало (а многие еще и сейчас не знают) самых элементарных основ живописи. В своей творческой молодости Клюн, Пунин, Ларионов, Лентулов не могли нарисовать даже спичечной коробки, зато с тем большей яростью громили они «пассивную подражательность» и провозглашали такие принципы, при которых можно было вовсе не работать и слыть смелыми «новаторами».

Вот картина Тышлера «Женщина и аэроплан». На длинной, как у жирафа, шее горизонтально лежит голова. Вдоль штопорообразной шеи сползает скользкая, грязная масса: это прическа. Карликовые пухлые руки сплелись мягким жгутом на груди. Вверху — крестик: аэроплан. Какая мрачная, уродливо-патологическая фантастика! Недавно Тышлер выставил картину «Цыгане». Вместо людей, природы, яркого народного своеобразия цыган у Тышлера нарисована какая-то бахрома цветных червей, то черно-зеленых, то грязно-розовых, внушающая зрителю одно желание — скорей вытравить из памяти это отталкивающее зрелище.

Вот картина Лентулова «Портрет жены». Вместо лица — каша грязных буро-фиолетовых подтеков. Ничего человеческого нельзя найти в этом изображении. Таковы же пейзажи Лентулова. Чем объяснить ту смелость, с которой Лентулов выставляет свои работы, и ту снисходительность, с которой жюри выставок отводит им место, отнимая его у талантливых художников, имеющих неизмеримо бо́льшие права на внимание советского зрителя?

Вот «Портрет комсомолки» А. Фонвизина. Губы перекошены уродливой судорогой. Светотень, как язва, разъедает нос. Бессмысленно выпученные глаза, отекшие пухлые щеки, свинцово-бурые и серо-зеленые пятна на лице — вот что преподносит художник Фонвизин под видом образа комсомолки. Опошление, граничащее с издевательством,— вот объективный смысл таких формалистических трюков.

Художник Бела Уиц нарисовал цикл работ, посвященных луддитскому движению. Лица восставших рабочих трактованы как свирепые морды легендарных китайских чудовищ. Тела, руки, ноги искалечены до неузнаваемости циркульными и прямыми линиями, превращающими живого человека в комбинацию металлических отростков. Насквозь формалистичны, бездушны эскизы его фресок 1933 г.

Образцом формалистического самодовольства могут служить нуднообразные работы Д. Штеренберга. Автор все еще не решается покинуть свое «субъективное видение», выраженное в «селедках», «простокваше» и «Аниське» и заслужившее пышные дифирамбы некоторых апологетов формализма.

Нельзя сказать, что тема в глазах формалиста лишена всякого интереса. Скорее — наоборот. Но его заинтересованность очень напоминает кроткую настойчивость княгини Тугоуховской из комедии Грибоедова, норовившей свести свои разговоры к одному концу: не возьмет ли кто ее дочерей в жены. Нечто подобное испытывает формалист, терпеливо пристраивая свои приемчики любой теме, что бы он ни изображал. Отсюда скучное однообразие работ формалистов, их самовлюбленная безответственность и профессиональная беспомощность в создании правдивых образов искусства.

Чем беспомощней художник-формалист в раскрытии содержания, разрешении образа по существу, тем назойливее и беззастенчивей торопится он демонстрировать свои «принципы», прихвастнуть «оригинальностью»: «Вот, мол, какой я мастер... Я просто не хочу писать реалистически — у меня более сложные задачи».

Но это неправда. Примитивный натурализм и эстетское кривлянье гораздо легче, чем подлинная простота и правдивость искусства. Спросите у формалистов, почему они так калечат нашу действительность в своих произведениях. И в ответ услышите дружный хор голосов: «А нам, собственно, не важно простое сходство... Мы идею ударничества выражаем чисто живописными средствами». Один скажет, что лучше всего для этой цели подойдет строгий ритм вертикали, другой станет расхваливать выразительность фактуры и «вещность» объемов — словом, каждый примется «обосновывать» тот свой истрепанный демисезонный приемчик, без которого он гол, как сокол.

Вот почему в работах современных формалистов мы встречаем в новом качестве уже знакомый тезис: живопись имеет самодовлеющую ценность, независимую от реального изображения предмета. Художник свое «видение» может передать зрителю помимо изображения предмета, независимо от образа — этого принудительного ассортимента для формалистов.

Что же делала в это время критика? В статьях о творчестве Самохвалова (критик Стругацкий), Сергея Герасимова (Разумовская), Чайкова (Терновец) утверждалось, будто формализм был необходимейшим и чрезвычайно ценным этапом развития этих художников, будто именно учеба у формалистов вооружила их приемами мастерства, воспитала в них чувство формы, цвета, композиции и т. д. Эта мысль пользуется и поныне широким распространением.

Скажем прямо: формализм не только неприемлем для нас идейно и политически, но он безусловно антихудожественен. Образы, созданные формализмом, антихудожественны прежде всего потому, что они с возмутительной безответственностью уродуют природу, человека, нашу социалистическую действительность. Так же антихудожественен формализм и с точки зрения совершенства гармонии и выразительности собственно живописных средств.

Пора раз навсегда кончить вредные разговоры о «мастерстве» формалистов, об их «новаторствах», об их

«заслугах» перед историей искусств. Крикливое трюкачество не есть поиски новой формы.

Могут возразить, что ведь есть же талантливые формалисты, принципы которых неотделимы от их мастерства. Да, есть. Но это только подтверждает сказанное. На лучших работах Фаворского, Самохвалова, Петрова-Водкина и других отчетливо видно, что настоящая художественная выразительность возникает именно там, где им удается прорвать свою догматическую форму, поступиться своими формалистскими принципами ради жизненной правдивости, т. е. именно там, где формалисты перестают быть формалистами.

Развернутая критика формализма в нашей печати может быть кое-кем понята как поощрение натурализма. Однако к этому нет никаких оснований. Статьи в «Правде» совершенно четко указывают на глубокую внутреннюю общность эстетского формализма и грубейшего натурализма. Эти две крайности по существу сходятся в главном: в равнодушии искусства к жизни, в равнодушии художника к содержанию, в полной безответственности и профессиональной беспомощности в создании образа.

II

Формализм в западно-европейском искусстве вырос в результате разложения натурализма. Оба они являются продуктами распада буржуазного искусства, и влияние обоих этих, казалось бы, противоположных направлений в одинаковой мере чуждо и враждебно сущности социалистического реализма.

Несмотря на все различия формализма и натурализма, источник у них общий: равнодушие к живой жизни и идейному содержанию искусства. Вот почему, несмотря на все споры между формализмом и натурализмом, эти направления фактически питали друг друга. Вот почему в период развернутой борьбы против формалистических кривляний нельзя забывать и другой линии буржуазного влияния, выраженного в нашей живописи, начиная от самого грубого натурализма вплоть до более тонких форм псевдореализма.

* * *

У многих художников укоренилась вреднейшая мысль, будто выбор советской темы обеспечивает успех картины как бы самотеком, независимо от ее художественного качества. Выбрав «актуальную» тему, такой художник считает, что главное сделано, и разрабатывает эту тему с той развязной безответственностью, какая возможна лишь при тупом равнодушии к изображаемому. Появляется много картин, написанных наспех, поверхностно, а подчас прямо-таки недобросовестно. Если равнодушие к содержанию у формалистов порождает бессмысленное трюкачество, то у натуралистов оно влечет за собой полное отсутствие художественной формы, отсутствие всякой графической и живописной культуры. Краски давно перестали эмоционально воздействовать на зрителя и служат чисто информационным средством, превращая картину в олеографию. Колорит, то крикливо пестрый, то однообразно серый, лишен всяких оттенков и глубины. Светотень примитивна, случайна, ломает форму и усиливает общее впечатление сумбура, дисгармонии и антихудожественности. Работы Львова, Кацмана, Рянгиной и других доказывают, что натуралисты не раскрывают революционной тематики, а прикрывают ею беспомощность и фальшь своих произведений.

Натуралистов обычно упрекают в фотографичности. Но это неверно: их картины гораздо хуже, чем хорошая фотография, от которой натурализм заимствовал лишь неестественную напряженность поз, застывший, прикованный к объективу взгляд, замену композиции простой расстановкой фигур в рамке видоискателя и механическое равнодушие объектива ко всему, что попадает в поле его зрения, т. е. именно те недостатки фотографии, которые присущи только очень плохим фотографам. После этой оговорки картину Львова «Партсобрание в боевой обстановке» можно сравнить с фотографией.

На траве сидит группа красноармейцев и слушает оратора. Лица их совершенно бессмысленны. Позы случайны, жесты не выразительны, полотно картины равно-

душно заполнено статистами в шинелях и шлемах. Никакого искусства в этой бездарной копии с плохого фото нет.

Как утопающий хватается за соломинку и все-таки тонет, так и живописцы, подобные Львову, хватаются за точное изображение различных деталей: кожухов, обмоток, наганов или электрических чайников и цветочков.

В картинах натуралистов детали предметов окончательно оттеснили человека и заняли главное место. Не лучше обстоит дело с натуралистическими портретами, в которых пуговица возвышается до уровня человека, зато последний низводится до роли пуговицы.

Очевидно, в пику такому «бытовому» окружению художник В. Н. Яковлев недавно написал «Портрет арфистки Дуловой», в котором царит лихая, разухабистая роскошь. Пышные бархатные драпировки, крикливые кружева и жирная позолота поражают зрителя откровенной реставрацией пошлой купеческой безвкусицы.

Формальное, равнодушное отношение к теме у натуралистов иногда разнообразится слащавой сентиментальностью или мелодраматическим пафосом, делающими образ нового человека насквозь фальшивым.

В групповых портретах Кацмана (пионеры, семья и др.) слащавая умиленность людьми превращает их в каких-то святых, у которых розовато-бледные лица, сияющие в самых неожиданных местах, просветленно-наивные глаза, серьезно сжатые губы и молодцевато умный, проникновенный взгляд. Даже композиция у Кацмана построена, как иконостас: одна фигура приставляется к такой же другой, другая — к третьей, и так без конца. Можно приписать или урезать сколько угодно близнецов — «пионеров» или «крестьян», киот от этого ничуть не пострадает.

Слащавое сюсюканье и приподнятая ходульность натуралистов иногда уступают место якобы непредвзятому подходу к натуре. Например, если крестьяне были подавлены и запуганы при царизме, то рьяный натуралист, изображая крестьян, умиляется в них робкой патриархальностью и наивными восторгами «мужичков» перед

«городскими». Крестьяне Кацмана в этом отношении, как две капли воды, похожи на пейзаж формалиста Штеренберга.

Если у рабочих, матросов, солдат иногда сказывались мещанские вкусы, то натуралист, изображая их сегодня, обязательно будет смаковать те элементы культурной отсталости, которые ныне являются пережитками и никогда не были характерны для сущности пролетарских революционеров. У Богородского есть картина «Семья снимается» — во многих отношениях типичная для его творчества. На фоне аляповатой панорамы уличного фотографа сидит матрос с ребенком на руках. Рядом, вытянувшись во фронт, застыла женщина. Оба чувствуют себя неловко. Оба напряженно позируют перед фотоаппаратом. Пошловатая праздничность и неуклюжая торжественность специально подчеркнуты художником. Что это — нарочитая ирония над мещанскими вкусами «братишек» или портрет пролетарской семьи, написанный всерьез Богородским? В обоих случаях налицо опошление большой темы о человеческом чувстве революционера. Под видом иронии в картине дана та безвкусица мещанского портрета, которая присуща не столько изображаемым матросам, сколько художнику, избравшему ее принципом композиционного решения темы. Этот же якобы иронический, а по сути совершенно серьезный принцип примитивной провинциально-обывательской фотографии встречается в других картинах Богородского: «Отец и сын», недавний «Портрет матери», стоящий ниже всякой критики, картина «Метростроевка» — одна из последних работ художника, которую можно сравнить разве только с мещанским «групповым портретом красных партизан» (художник Машков, 1936) — своего рода апофеоз духовного убожества.

* * *

Советские художники создали ряд замечательных произведений во всех областях искусства и литературы. Многое сделано также в скульптуре, живописи и графике. Наряду с перестройкой ряда старых мастеров за

последние годы выросли талантливые молодые художники — не только профессиональные, но и представители самых широких слоев художественной самодеятельности. На большой высоте стоит народное изобразительное искусство.

Однако некоторые из «маститых мастеров», ссылаясь на свои прошлые заслуги, пишут сегодня точно так же, как они писали 10 лет тому назад, и не замечают того, что зритель неимоверно вырос, что их «реализм» зачастую вызывает у него чувство неловкости, а подчас — даже стыда за художника.

Несмотря на совершенно явное отставание изобразительного искусства от жизни и от других видов искусства, некоторые художники на происходящих сейчас дискуссиях все еще пытаются отыграться на своих «исторических» заслугах и слишком мало думают о том, что история не стоит на месте. А сегодня «потолок» советского искусства, установленный лучшими произведениями литературы, кино и другими, еще не достигнут нашей живописью и скульптурой, хотя налицо имеются все условия для большого подъема изобразительных искусств. Необходимым этапом этого подъема являются развертывание широкой творческой самокритики, действительно невзирая на лица, и упорная борьба против всех разновидностей лжи и фальши в искусстве.

(*В. Кеменов.* „Правда", 6 и 26 марта 1936 г.)

О ФОРМАЛИСТАХ И „ОТСТАЛОМ" ЗРИТЕЛЕ

I

Книгу отзывов о картинах художника Фонвизина посетители выставки читают всю, с начала до конца, с возрастающим интересом. Во всех отзывах сквозит горячая полемичность, чувствуется ожесточенная борьба двух противоположных точек зрения. Вот несколько выписок:

«Если художник сам понимает то, что он пишет, то его счастье. Большинству зрителей ничего непонятно».

«Эта выставка непонятна только людям низкого культурного уровня. До них Фонвизин не доходит».

«Наши потомки будут изучать по наброскам Фонвизина, куда зашла «заумь» в изобразительном искусстве...»

«Никакой зауми здесь нет... Фонвизин — большой и очень талантливый художник, находящийся под большим влиянием французов. Он — эстет, и это его право как художника».

«От выставки ждали очень много, но получено ровно ничего; это искусство не для широких масс, а для избранных».

«Не все могут оценить по достоинству это тонкое творчество. Но и художник должен итти навстречу народному вкусу», — пишет некий «искусствовед». — (Пусть, дескать, «тонкое творчество» остается уделом избранных, а для народного вкуса сойдет что-нибудь подешевле.)

Как видно, и поклонники и противники Фонвизина сходятся на том, что его искусство недоступно массам. Дальше мнения резко раскалываются. Одни считают, что художник отстает от масс, другие, наоборот, требуют, чтобы массы сами доросли до понимания живописи Фонвизина.

Таково *существо* споров посетителей выставки, если его отделить от полемического задора и частых придирок и упреков.

Цель этой статьи — выяснить основу художественного мировоззрения Фонвизина — отношение его искусства к действительности (конечно, рассматривая этот вопрос в тесном единстве формы с содержанием).

II

Главное место на выставке принадлежит акварелям 1930—1935 гг. Именно они (а не графика) составляют *главное* своеобразие манеры Фонвизина. Особо выглядят картины, связанные с Керченским заводом и Октябрьской железной дорогой. Попытка Фонвизина освоить

новую тематику, хотя и сопровождалась отказом от излюбленных приемов, не привела к значительным результатам, вылившись в ряд натуралистически-равнодушных и малооригинальных картин.

Зато с тем большим увлечением художник предался той «пленительной тонкости» и «чарующей игре красок» в своих акварелях, которые одни превозносят до небес, а другие низводят до преисподней.

Тонкий, прозрачный слой акварели накладывается на влажную бумагу, кое-где оставляя белые просветы. Жидкие краски находят одна на другую, расплываются, образуя бесформенные переливы света и цвета. Очертания предметов, едва возникнув, сейчас же разъедаются светом и воздухом или просто сливаются с пятнами фона. Линии почти нет. Художник закрепляет на бумаге только самые смутные, общие, неясные впечатления и отнюдь не стремится их продумать, переработать, всмотреться в них, отбросить лишнее. Намеченные предметы едва выплывают из хаоса неясных пятен, по которым часто совершенно невозможно догадаться, что хотел написать художник.

От работ остается впечатление незаконченных, вернее—едва начатых эскизов, неясных намеков, туманных недомолвок. Эта форма имеет свое объективное содержание, независимо от того, хотел его выразить Фонвизин или нет. *В его произведениях выступает особый мир, в котором исчезла граница между фантазией и реальностью, миражом и действительностью, в котором сон столь же реален, как жизнь, потому что жизнь так же неясна и расплывчата как сон.*

Но и сны бывают иногда очень содержательны. Может быть, и в данном случае бодрствующие зрители *отстают* от передовых художественных сновидений Фонвизина? Постараемся это выяснить.

Прежде всего это сонное восприятие мира имеет свою внутреннюю «логику», с точки зрения которой абсолютно прав Фонвизин, когда рисует «Тройку» (1932), в которой голову левой пристяжной с таким же правом можно принять за верстовой столб, как и наоборот. С точки зрения этой «логики» вполне допустимо, что

глаза балерины (монотипии) находятся у височных костей, что в «портретах» эквилибристок у Марты Кох нос и губы отсутствуют совершенно, что Зоя Кох лишена носа, а вместо левого глаза у нее зияет огромная черная впадина. Все это абсолютно неважно, как неважно и то, какое существо взгромоздилось на лошадь («Серая лошадь», 1933) и что за чудовище вылезло из воды на камень («Море», 1934). Совсем в духе Кальдерона:

Но надо мной не властны больше
Ни заблуждения, ни обманы,
Без заблуждений существует
Кто сознает, что жизнь есть сон.

Поэтому описание картин и монотипий Фонвизина тем точней, чем более оно неопределенно. Например, так: перед нами, *кажется*, балерина, она, *вероятно*, наклонилась, впрочем, *как будто* сидит, хотя, *возможно*, что это и не балерина... *однако* написано «Балет», *пожалуй*, все-таки она... Впрочем, стоит ли голову ломать, когда можно просто так: «Изумительна по тонкой вибрации и феерическому цветовому мерцанию акварель «Балет». Ослепительные золотисто-малиновые тона восхитительны на фоне сверкающих лимонно-изумрудных и потрясающих розовато-серых перламутровых отблесков». Непонятно? Ну что ж... не всем доступно это пленительное мастерство, но все могут понять то смутное волнение, с которым художник Фонвизин обращается к зрителю, как бы говоря ему: «Я право, сам еще во всем этом не разобрался как следует, но и к тому, что написано, больше ничего добавлять не нужно: оно исчерпывающе передает мое ощущение... Не старайся же и ты, зритель, разобраться в этих пятнах — может быть они и тебя смутно взволнуют и безотчетно обрадуют... Тогда ты испытаешь то же блаженное чувство, какое испытал я, когда писал их».

Нельзя сказать, чтобы сны Фонвизина были исполнены глубокого смысла; но нельзя отказать художнику в полнейшем единстве формы и содержания его живописи. *Неясность формы отлично выражает то, что Фонвизину самому неясно, что же он, собственно, хочет сказать.*

III

Однако живописец не может только грезить кистью по полотну; он волей-неволей вынужден обращаться к натуре. Что при этом происходит — легче всего проследить на портретах. Когда художник владеет техникой своего дела, ему не приходится тратить специальных усилий на то, чтобы достигнуть простого сходства с натурой. Он достигает этого сходства как бы мимоходом, выполняя более важную задачу, которая, собственно, и составляет требование *искусства* в портрете. Эта задача — выразить *образ* человека, передать его характерное своеобразие всеми доступными живописи средствами. И здесь, например, у портретов Репина и Серова, есть чему поучиться. Мы не требуем, конечно, у Фонвизина подражания Серову, так как кроме отчетливого различия талантов есть еще различие школ, индивидуальностей и т. д.

Но как раз об *индивидуальности* Фонвизина меньше всего можно говорить на основании его портретов — жены, артистов В. Л. Зускина, С. М. Михоэлса и др. Скажем больше: если отвлечься от второстепенных различий, то портреты Фонвизина будут сильно походить на портреты Лентулова или, например, Перельмана, хотя последний придерживается другого направления в живописи, и наше сравнение Фонвизина с Перельманом обоим им вероятно доставит мало удовольствия. В чем же их общность? В одинаковой *беспомощности* перед натурой, в одинаково *мучительных* усилиях добиться хотя бы только внешнего сходства (все-таки портрет!), в одинаковом равнодушии к *образу*. Конечно, есть много различий. Там, где Фонвизин занимается игрой пятен, он отличается от Перельмана, как, скажем, какой-либо формалист отличается от какого-либо натуралиста, но там, где Фонвизин стремится достичь внешнего сходства, он похож на Перельмана, как, например, неудачи одного неопытного художника похожи на неудачи другого.

Это легко проследить на портрете В. А. Обуховой, где «французская» смелость цветовых узоров платья превосходно уживается с беспомощно-школьной манерой, в которой Фонвизиным написано лицо артистки.

Среди портретов выставки резко выделяются две акварели, изображающие балерину М. Т. Семенову. Эти две работы отличаются законченностью формы, внимательной отделкой и приятно поражают осмысленностью живописи, столь несвойственной другим произведениям Фонвизина. Первая из них — небольшой эскиз балерины в роли баядерки. В этом портрете М. Т. Семенова, как человек и артистка, не интересует художника. Зато заманчивая экзотика и неопределенность образа баядерки увлекают Фонвизина. И для создания этого образа оказываются как нельзя более кстати все его излюбленные приемы: красочная гамма, освещение, «ренуаровская» трактовка тела и т. д. Все это вместе прекрасно передает плавность движений, ленивый ритм и пряную экзотику баядерки.

Большой портрет М. Т. Семеновой также интересен. Но и он воспринимается тем лучше, чем больше отвлекаешься от образа самой Семеновой и рассматриваешь его как самостоятельный эскиз какой-то неизвестной, с гордо откинутой назад головой, капризным изгибом губ и изысканной манерностью, полной небрежного аристократизма. Этот музейный романтически-дворянский образ занимает Фонвизина гораздо больше, чем образ советской балерины Семеновой. (Достаточно сравнить его с тем сухим, безжизненным и просто скучным портретом, который изображает ту же артистку гримирующейся перед зеркалом.) Можно доказать и другими портретами выставки, что Фонвизина интересуют не действительные артисты, каковы они в жизни или на сцене, а фантастические, полные неопределенной таинственности образы, которые могут возникнуть в фантазии под впечатлением театра или сновидений.

Передать в портрете *образ человека, образ артиста* художник не в силах.

Трудность обращения Фонвизина к натуре вытекает из его художественного мировосприятия. Именно тут кроется причина того, почему Фонвизин с таким постоянством обращается не к самой действительности, а к ее преломлению в искусстве и литературе, к миру театральных кулис, цирковых наездниц и акробатов, к ми-

ру балерин, экзотических баядерок и сказок из 1001 ночи. Здесь Фонвизин стремится найти ту полудействительность-полуфантастику, которая так близка его художественному мировоззрению и так органична его живописным приемам. Здесь он может обращаться к натуре и в то же время сохранять полную независимость от нее. Не потому, конечно, что он *овладел* предметом, *освоил* натуру, а потому, что здесь субъективный произвол художника не так режет глаз и часто даже истолковывается как достоинство. Ведь отход от реальности по отношению к цирку, сказке, театру как бы подразумевается самой *природой темы*. Но достаточно вспомнить портрет Ермоловой и Шаляпина у Серова, балерин у Дега, акробатов у раннего Пикассо, чтобы понять, что это, конечно, не так. *Эти художники любили жизнь и человека в искусстве и умели находить их среди бутафорских перьев, сквозь румяна и белила грима.* А Фонвизин любит театр *вместо* жизни, мираж *вместо* действительности, куклу *вместо* человека.

Ведь нет никакой *принципиальной* разницы между ранним рисунком Фонвизина «Кукла на слоне» и всеми его цирковыми наездницами. Все наездницы Фонвизина также решительно ничем не отличаются от целой серии различных кукол, написанных автором. В них так же, как в куклах, нет ни искры жизни, их позы неестественно деревянны, руки и ноги вывернуты, как на шарнирах, о лицах нечего и говорить! («Цирк», 1930, «В конюшне» 1933, «Наездница», 1935, монотипии и т. д.). То умерщвление человека, которое звучит резкой фальшью по отношению к людям любой профессии, здесь почему-то не столь очевидно и даже, пожалуй, многими будет истолковано как «раскрытие тайны подлинной театральности» и «глубокое проникновение художника в своеобразную жизнь цирка»...

Эта статья не преследовала цели «проработать», «покрыть», «разнести» художника А. В. Фонвизина или поучать его, куда следовало бы передвинуть фигуру и как лучше закрасить фон. Мы не ругаем художника за то, что он посадил чернильно-фиолетовое пятно на глаз и подбородок в портрете А. И. Абрамовой (1934) или даже

за то, что в картине «Комсомолка» (1929) нос девушки до безобразия изуродован светотенью, глаза перекошены, а кривые губы сплюснуты зелено-черными одутловатыми щеками. Мы не ругаем Фонвизина даже за то, что многие его картины представляют бессмысленный хаос пятен.

Мы не ругаем Фонвизина совсем не потому, что нам такая живопись доставляет удовольствие, а *единственно* потому, что одними ругательствами ничего не докажешь. В определении художественной ценности работ Фонвизина мы старались выяснить более общий вопрос: *каким должен представляться мир художнику, спокойно создающему такие картины из года в год?*—и этим ответить, кстати, на горячие споры зрителей, придавшие выставке Фонвизина тот общественный интерес, на который она сама по себе не могла претендовать. В результате обнаружилось огромное расхождение между тем, чего действительно стоит это искусство, и тем, за что оно стремится себя выдать. Бессмысленный хаос сонного восприятия мира приукрашен под особую «тонкость» и «изысканность», доступные только «избранным». Школьная беспомощность в обращении с натурой прикрывается претенциозной крикливостью «под французов». Полнейшая бессодержательность выдается за высшее глубокомыслие. И находятся еще эстетствующие кликуши, которые творчество художника с таким-то вот идейным и художественным багажом превозносят до небес и ставят выше советского зрителя — рабочего, колхозника, красноармейца. Эти люди, разумеется, «забывают», что наш трудящийся зритель в своей художественной самодеятельности уже сегодня создает искусство, до которого бесконечно далеко всем формалистическим ухищрениям Фонвизиных и их «тонких» ценителей.

(*В. Кеменов.* „Литературная газета", 24 февраля 1936 г.)

ВДАЛИ ОТ ЖИЗНИ

Изобразительные искусства во всем богатстве своих проявлений входят в наш быт. Картина, висящая в общественном здании или на стене квартиры; стенная жи-

вопись (фрески), панно и скульптура, встречающие нас на улице; рисунок материи костюмов, которые все мы носим; графическое оформление книги, проходящей через огромное количество читательских рук; художественное оформление театрального спектакля, который смотрится сотнями тысяч и миллионами трудящихся; украшение колонн наших праздничных демонстраций; чернильница и пепельница на нашем письменном столе, обои в нашей комнате; форма и окраска автомобиля и рисунок на галстуке — все это плоды изобразительного искусства.

Само собой разумеется, что картина, статуя, иллюстрация по значению своему совершенно не равнозначущи, скажем, хорошему рисунку на текстиле. Но не надо забывать и того, что все так называемое «бытовое» изобразительное искусство сопутствует нам повседневно и оказывает очень большое влияние на человека, на воспитание его вкуса.

Вот почему столь массовому и непосредственно действующему искусству мы вправе предъявить высокие требования. Этим требованиям никак не может удовлетворить искусство, лишенное жизненной правды и простоты.

Мы хотим, чтобы образы нашего изобразительного искусства были одушевлены силой чувства, глубоким раздумьем, страстной любовью к новым проявлениям жизни, способностью подметить и художественно изобразить это новое. А нам зачастую преподносят формалистическо-эстетские ухищрения по принципу «как бы сделать почуднее, да подиковиннее». Оригинальность подменяется оригинальничанием, трюкачество призвано подменить яркую индивидуальность. Художник стремится показать себя, а не образ.

Критика захвалила в свое время спектакль «Аристократы» у Охлопкова. Но почему эта критика прошла мимо легкомысленно-формального отношения художника (а отчасти и постановщика) к волнующей теме о перековке людей? Как вяжется с ней «китайское» художественное оформление задника и боковых кулис, какое отношение к нашей теме имеют голубенькие человечки, устраивающие из себя временные столы и прочий сценический инвентарь или томно играющие на скрипке? Эта дешевенькая формалистская выдумка не только не делает сценический образ ярче, а, наоборот, затемняет его всячески.

Поэт Светлов написал драматическую пьесу «Глубокая провинция». Москвичи увидели эту пьесу в оформлении художника Шифрина. Наши эстеты много ахали и охали: «как оригинально!» Им наплевать на то, что в этой оргинальности преданы полному забвению те идеи, чувства, настроения, которые заложены в пьесе. Почему лирическая пьеса о политотделе должна быть оформлена... салонными трюками, не имеющими никакого отношения к сценическому образу? Почему паркетная «танцевальная» площадка должна явиться основой сценической установки, в то время когда действие развертывается в палатке тракториста, в помещении политотдела и т. д.?.. Почему люди политотдела вместо гамаков должны лежать на торжественных драпировках зеленого бархата, а воображаемые гамаки в этой сцене стыдливо написаны на заднике, очевидно предупреждая ошарашенного зрителя, что действие происходит не в покоях древней царицы Семирамиды? А ведь в этой же вещи художник Шифрин разрешает некоторые картины просто, и в то же время совершенно не трафаретно, потому что думает о существе образа (укажем для примера на оформление сцены прощания Серафимы с умершим директором МТС).

Глубоко субъективное отношение к творческому процессу («я так вижу и больше знать ничего не хочу»), равнодушие к нашей действительности, неумение находить идейную сущность изображаемого — вот откуда еще не изжиты формалистические тенденции в разных областях нашего изоискусства.

И в оформлении книги для детей, о котором специально писалось в «Комсомольской правде», и в книгах для взрослых, и в монументальных работах, и на театре, и, наконец, во всех видах станкового искусства еще сохранились значительные формалистические элементы.

Станковые и монументальные формы изобразительного искусства — картина, гравюра, рисунок, фреска — явля-

ются, конечно, ведущими. В них художник вкладывает свой замысел и идею, и они характеризуют отношение художника к действительности. Эти формы изобразительного искусства распространяют влияние на все остальные его виды и формы. Последние выставки демонстрируют целую цепь формалистических в той или иной степени выступлений.

Максимальное место на выставке горкома художников было уделено *М. Соколову*, картины которого выглядят совершенно демонстративным отрешением от действительности. Это — рабское, ремесленное подражание по очереди всем французским художникам второй половины XIX и XX веков. На этой выставке М. Соколов не был одинок.

На осенней выставке работы *Тышлера* из цикла «Цыгане» хотя и демонстрировали некоторый отход этого художника от фантастически-бредовых композиций, но отнюдь еще не знаменовали его ухода от формализма. На прошлогодней выставке ленинградских художников неожиданный формалистический рецидив обнаружили такие значительные художники, как *Самохвалов* и *Пахомов*.

Д. Штеренберг, работы которого находятся в резком противоречии с методом социалистического реализма, выступил на портретной конференции с речью в защиту формалистических тенденций.

В то же время у нас есть сейчас художники, талантливые художники, которые уходят от формализма и органически преодолевают формализм путем приближения своего творчества к действительности, к природе *(А. Гончаров, Ивановский, Истомин)*.

Дальнейшая перестройка завершится только в непримиримой, принципиальной борьбе с формализмом. Принципиальность же эта прежде всего предполагает постановку вопроса борьбы за социалистический реализм с полным отказом от групповых позиций и на прочной основе большевистской самокритики. Первого — групповщины — в союзе художников слишком много, а второго — творческой самокритики — слишком мало.

В борьбе против формализма в изобразительном искусстве надо помнить не только об опасностях «услужливых медведей», всегда готовых на разгром всех и вся, но и о том, что формализму противостоит полнокровный, социалистический реализм, а не псевдореализм, помышляющий копировочными натуралистическими картинками подменить образное раскрытие правды нашей великолепной действительности. Мы против самодовлеющего приема, но мы и против штампа. Мы за поиски нового приема, помогающего раскрыть новые чувства, новые мысли нового человека. А для этого надо обобщать, раскрывать процессы, скрытые за изображаемым, создавать образы и типы, но не регистрировать на полотне или листе бумаги людей и предметы, механически отраженные глазом художника.

Если на картине пай-мальчику, подавшему ручку для приветствия, вокруг шеи повязывают галстук предельно красного цвета, это еще не значит, что художнику удалось передать образ мальчика-пионера.

Сусальность и сладость глубоко враждебны советской живописи. Раскрасочка и подкрашивание не передадут жизнеутверждающего оптимизма нашего искусства. А ведь сусальностью и сладостью насыщены работы художников, занявших серьезное место в советской живописи *(Чепцов, Кацман, Космин* и др.).

Большим злом является и живопись музейная, реставраторская, выдающая себя за реалистическую. Эта живопись никакого отношения к формированию метода социалистического реализма не имеет. Стоит только вспомнить «Портрет арфистки» *В. Яковлева* на осенней выставке: могло же притти в голову художнику изобразить молодую советскую музыкантшу Дулову в стиле художника наполеоновского периода.

Не избавлены, к сожалению, от бессмысленного и безвкусного отвлечения, от реальной и яркой действительности работы даже такого крупного мастера, как художник Фаворский. Подчинение образа и идеи свойствам материала в графике Фаворского (как у него, так и у многих его учеников) и в его монументальных работах рождает мертвенность, застылость, иконописность.

«Искусство словесного творчества, искусство создания характеров и «типов» требует воображения, догадки, выдумки». Описав одного знакомого ему лавочника, чиновника, рабочего, литератор сделает более или менее удачную фотографию именно одного человека, но это будет лишь фотография, лишенная социально-воспитательного значения, и она почти ничего не даст для расширения, углубления нашего познания о человеке, о жизни».

Эти напоминания *А. М. Горького* должны услышать не только писатели, но и наши художники: *они целиком относятся и к изобразительному искусству.*

(„Комсомольская правда", 4 марта 1936 г.)

ПРОТИВ ФОРМАЛИЗМА В СОВЕТСКОМ ИСКУССТВЕ

Решительная борьба против формализма, который пустил глубокие корни в советском искусстве, остается главной задачей советского искусствознания. Эта борьба имеет огромное значение для дальнейшего развития советского искусства. Работниками искусства уже не раз указывалось, что их дальнейшие успехи возможны при условии, если искусство будет проникнуто пафосом социалистического строительства, если оно будет жить интересами советского народа, служить его дальнейшему культурному росту, если искусство будет понятным для широких масс и любимым ими. Снова и снова надо вспоминать слова Ленина, сказанные им Кларе Цеткин: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их... мы должны всегда иметь перед глазами рабочих и крестьян. Ради них мы должны научиться хозяйничать, считать. Это относится также к области искусства и культуры»[1].

---

[1] „Ленин и искусство", стр. 52.

Сущность и задачи искусства, сформулированные Лениным, приобретают особенный интерес в настоящее время. Победа социализма, ликвидация эксплоататорских классов, стахановское движение, утверждение самой демократической во всем мире Сталинской Конституции сделали наш народ самым свободным и прогрессивным. В нашей стране наступило время подлинного гуманизма; никакая другая эпоха кроме нашей не создавала таких условий для развития всех человеческих способностей.

Эти успехи были возможны благодаря ленинскому руководству нашей коммунистической партии во главе с товарищем Сталиным, в силу того, что на борьбу за социализм и против врагов социализма, включая троцкистских, правых и других фашистских агентов, поднялось подавляющее большинство советского народа. На основе социалистических завоеваний наступил расцвет социалистической культуры и искусства, средоточием которых являются советский человек, его интересы, чувства, идеи, его борьба за коммунизм.

* * *

«Искусство принадлежит народу», — говорил Ленин. Наша партия, пролетариат и весь советский народ заслуживают того, чтобы искусство принадлежало им, оно «должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс». И в это время формалисты отворачиваются от советской действительности, от запросов трудящихся, создавая произведения, непонятные массам, не волнующие их.

В нашей стране, на фабриках и заводах, в колхозах, в Арктике, в Красной армии, рождаются герои, закаляются характеры, складываются новые понятия, чувства, свойственные эпохе социализма. Радость борьбы, способность преодолеть любые трудности, бдительность, непримиримость к врагу, чуткость и заботливость к соратникам, выдержка и революционный размах, высокая сознательность и идейная целеустремленность — все это получило выражение в нашем новом советском челове-



ке: в большевике, стахановце, красном летчике, советском танкисте и т. д. И в это время формалисты, поглощенные эквилибристикой, пустыми схемами, в своем творчестве игнорируют живого человека, его политическую активность, его идеи и страсти, будни и праздники.

Чуждый обществу, чуждый народу характер формалистического искусства особенно бросается в глаза в свете неоднократных высказываний товарища Сталина и политики нашей партии и правительства. «Писатель — это инженер человеческих душ», — сказал товарищ Сталин. Это указание говорит о том, что человек, его жизнь и борьба должны служить главным содержанием и целью искусства. Это указание получило развитие в определении товарищем Сталиным задач советского искусства и метода социалистического реализма.

Было бы грубой ошибкой свести формализм в советском искусстве только к творческим ошибкам и заблуждениям. Конечно, ошибки возможны, но сами они — результат неустойчивого мировоззрения. Формализм как течение имеет свою историю, свое мировоззрение и теорию. Корни формализма уходят в пережитки капитализма в сознании людей нашей страны и питаются они капиталистическим окружением и его упадочным искусством. Противоречия капиталистического общества, достигшие особенно большой остроты в эпоху империализма, получили резкое и болезненное выражение в искусстве и, в частности, в живописи.

В искусстве 40—60-х годов прошлого столетия мы еще могли наблюдать реалистические течения в буржуазной живописи. Такие художники, как Курбэ, Милле и другие, в центре своего внимания ставили изображение действительного человека. Художественные критики того времени, как Торе-Бюрже и другие, еще громко заявляли, что «искусство — это зеркало общества», что содержание, идея художественного произведения являются определяющими.

Период 70—80-х годов можно считать поворотным пунктом в развитии искусства на Западе, когда художники решительно отвернулись от общественных тем, когда, как говорили критики того времени, происходила

«дегуманизация» искусства. Социальный распад порождает чувство безвыходности у работников искусства. Герман Бар в книге «Экспрессионизм» писал: «Ни одна эпоха не была еще потрясена таким страхом смерти, как наша... Никогда человек не был так ничтожен. Никогда ему не было еще так страшно. Никогда он не был так далек от радости, а свобода не была так мертва. Ныне взывает всюду нужда: человек взывает о своей душе, эпоха наша — сплошные стенания нужды. Искусство же взывает посредине глубокого мрака, оно взывает о помощи, взывает о мире духовном».

Герман Бар выражает настроения тех слоев буржуазной интеллигенции, которые, не будучи в состоянии подняться над буржуазным обществом, не видят выхода из противоречий капитализма. Путь пролетарской революции, будущее, которое несет победа пролетариата, для Германа Бара чужды и непонятны.

Безвыходность в творчестве художников при капитализме усугубляется громадной нуждой, испытываемой художником, и полной бесперспективностью. Один буржуазный критик, говорит о том, что искусству в капиталистическом обществе пришел конец, между прочим приводит ряд писем художников: «Если посмотреть внимательно, в наших мастерских можно легко увидеть характерные признаки глубокого морального упадка»; «Самые несчастные — это те, у которых нет крова. Я знаю, что один проводит ночи в кафе, другой — в автомобилях. Я живу в предместье и питаюсь дикими съедобными растениями...» Один из молодых художников писал: «Если бы у меня было десять тысяч франков, я купил бы себе хороший антрекот». Отдельные представители буржуазного искусства включаются в борьбу пролетариата, но большинство из них замыкается в себе, отворачивается от действительности в поисках особых, экстравагантных форм искусства, которые заставили бы обратить на художников внимание.

Один из художников послевоенного периода в своем письме писал: «Ты знаешь мою тенденцию отделить художника от человека... Художник — эмоциональное, боящееся света и шума существо, часто страдающее, изны-

вающее в страстном томлении. Люди — все почти его враги, а друзья его близкие — враги его злейшие. Они как полиция... он так и видит вокруг себя их фонари. Дьявол обитает в ногах его, божество — в сердце... Художник живет в четырех стенах, вне времени, редко поднимается в безграничные просторы, чаще же пребывает в раковине улитки».

Формалистическое искусство развивается в атмосфере распада и гниения капитализма. В период с конца XIX и в течение XX веков художественная жизнь Запада отличается тем, что создается одно за другим множество художественных течений: импрессионизм, неоимпрессионизм, символизм, «дикие», дадаизм, кубизм, футуризм и т. д., и т. п. Их быстрое возникновение и исчезновение объясняются тем, что все они не имели никакой опоры в реальной жизни.

Начало упадка буржуазного искусства получило выражение уже в мировоззрении и творчестве импрессионистов в 70-х и 80-х годах прошлого столетия. В своей книге «Импрессионизм» Рихард Гаман местами весьма удачно изобразил картину буржуазного общества этого периода. «Безграничным *индивидуализмом*, а также *эгоизмом* исполнена импрессионистская мораль... среди человеческих ценностей место характера или личности занимает крайне нездоровый субъективизм. Этот индивидуализм инобытия, это требование быть чем-то своеобразным есть основное требование современной этики»[1].

Эпоха эта получила свое выражение и в философии; распространяются учения, согласно которым реальная действительность — иллюзия и продукт воображения, вещи — комплексы ощущений и т. д. Мировоззрение импрессионистов целиком совпадает с философией субъективного идеализма. Искусство для импрессионистов не есть средство познания и отображения реального мира и общественных отношений, наоборот, большую ценность приобретает все субъективное и случайное; искусство становится лишь выражением мимолетных субъек-

[1] Рихард Гаман. „Импрессионизм“, стр. 52. Изогиз, 1935.

тивных впечатлений художника в данный отрезок времени и при данном душевном состоянии.

Все свое внимание художник сосредоточивает на цвете, на изображении на полотне тонких цветовых сочетаний, передающих освещение, воздух и т. п. Линии, обозначающие границы предметов, исчезают, человек из искусства устраняется, и если даже пишутся портрет или картина с изображением человеческих фигур, то они служат лишь поводом для изображения цветовых моментов. Импрессионисты утверждают: если «голова освещена с одной стороны оранжевым цветом, а с другой — голубым, комнатным, то на носу и на средине лица неизбежно появятся зеленые рефлексы», и поэтому в разрез всякому здравому смыслу художник-импрессионист выкрасит нос изображаемого человека в зеленый цвет.

Недаром уже упоминавшийся нами Торе-Бюрже с горечью отмечал, что импрессионист с тем же чувством и в той же манере изображает лицо человека и обои на стене. Моклер утверждает, что для импрессионистов «воздух — единственный и реальный сюжет картины, только через него мы видим все, что на ней изображено».

Таким образом для импрессионистов, как и для махистов, реальный мир превратился в «комплекс ощущений», в комплекс зрительных ощущений, выраженных согласно душевному состоянию художника.

Дальнейшее развитие буржуазного искусства быстро пошло по пути окончательного отказа от действительности, к еще более крайнему выражению того, начало чему положил импрессионизм. Для неоимпрессионистов (Поль Синьяк) главными являются еще более абстрагированные понятия света и цвета. Теперь они говорят уже о так называемом «красочном свете». «Первым делом художника,— писал Поль Синьяк, — когда он стоит перед белым холстом, должно быть решение, какими изгибами линий, какими формами расчленить и какими красками, какими тонами покрыть ее».

Но в живописи импрессионистов и неоимпрессионистов все же имели значение изолированно взятые явле-

ния реального мира: свет, воздух и т. д., хотя и субъективно интерпретированные, но в последующем искусстве у таких художников, как Матисс и его единомышленники, называвшиеся «дикими», фовистами, краска, цветность, живописность как бы окончательно «эмансипируются», утрачиваются даже намеки на связь с реальной действительностью. Для Матисса и его последователей плоскость полотна и размещение на нем цветовых пятен имеют чисто зрительное, исключительно оптическое значение — не больше.

Формализм, естественно, вел художников к мистике, которая получила особенно яркое выражение в искусстве символистов. Символисты считают, что «сочетание линий, планов, теней и цветов составляет словарь таинственного; всякий объект в природе является только идеей, выраженной знаком; различные сочетания линий, планов, теней и цветов составляют словарь таинственного, но чудесным образом выразительного языка, который надо знать, чтобы быть художником».

Маразм буржуазного искусства получил свое выражение в манифесте дадаистов (1918 г.), а затем — у сюрреалистов. В манифесте Дада мы читаем: «Искусство — это аптекарский продукт для дураков: столы вертятся благодаря духу, картины и другие произведения искусства являются как бы несгораемыми столами: в них заключен дух... Дада сам не хочет ничего, ничего, он делает кое-что для того, чтобы публика говорила: «Мы не понимаем ничего, ничего, ничего». Дадисты не представляют собой ничего, ничего, ничего, несомненно, они не достигнут ничего, ничего, ничего и т. д.»

Многие буржуазные идеологи, не видя никакой перспективы для развития буржуазного искусства, приходят к выводу, что искусству приходит конец. Статья Эли Фор в 1931 г. выходит под характерным названием: «Агония живописи». В ней автор пишет: «В сущности, я полагаю, что мы являемся свидетелями не только агонии французской живописи, но и живописи вообще. Без сомнения, еще есть и будут настоящие художники, но чудесный инструмент лирического индивидуализма, каким является живопись, разбит вдребезги». Эли Фор вторит другой критик: «История современного искусства...— это легенда, которая умирает. Поможем ей умереть».

Формализм выражает увядание и загнивание буржуазного искусства.

Мы уже говорили о том, что теоретической базой для формалистического искусства Запада послужили реакционные философские учения субъективных идеалистов. Систематическую разработку, «научное» обоснование формализм получил в идеалистической эстетике немецкого искусствоведа Генриха Вельфлина. Вельфлин прежде всего выступает против признания общественной жизни определяющим фактором развития искусства. Он считает, что вскрыть общественное значение искусства — далеко не значит выяснить специфические особенности данного искусства; последние, по Вельфлину, нужно искать во внутренних законах самого искусства, которые он сводит к формальным свойствам. «Коль скоро мы захотим измерить вещи принципами художественной оценки,— пишет Вельфлин,— мы будем вынуждены обратиться к *формальным* моментам, которые сами по себе лишены выражения и относятся к процессу развития *чисто оптического характера*». Если специфику искусства по Вельфлину сводится к его формальным моментам, имеющим чисто оптический характер, то искусствовед, как и художник, должен обладать независимой ни от каких внешних обстоятельств способностью «зрительного восприятия», которою он и должен руководствоваться в своей работе. Поскольку в основе искусства Вельфлин видит форму и ее зрительное, оптическое значение, вся история искусства представляется ему лишь «эволюцией видения».

На основе «учения» Вельфлина формалистические критики рассматривают развитие искусства не с точки зрения его общественной значимости, а с точки зрения того, какое зрительное ощущение вызывает данная картина и какими приемами это зрительное ощущение достигнуто. Для формалиста задача критики исчерпывается выяснением того, какова композиция картины: диагональная или планная, как дополняют друг друга цвета, в какой степени выражается тяжесть предмета и т. д.

* *
*

Практика формалистического искусства Запада и идеалистическое искусствознание, получившие наиболее полное выражение во взглядах Вельфлина, «оплодотворяли» теорию и практику советских формалистов.

Проявлению формализма в советском искусстве значительно способствовал вульгарный социологизм в искусстве, наиболее видным выразителем которого был Фриче. Сводя исследование искусства к выяснению того, к какому классу и социальной группе принадлежит художник или художественное произведение, вульгарные социологи предоставляли формалистам монополию на исследование художественной формы.

С позиций откровенного идеализма защищали формалистическое искусство ряд искусствоведов, которые провозгласили лозунг: «Художник не должен мыслить». Интуиция, подсознательное ими были признаны единственными руководителями художественного творчества.

Твердя зады буржуазного формалистического искусствознания, некоторые искусствоведы стремились теоретически оправдать практику формалистов-художников типа Тышлера, Лабаса, Филонова, Фонвизина и др.

Как и для формалистов Запада, для наших искусствоведов-формалистов в искусстве важно не выражение человеческих переживаний, а схоластическая «цельность зрительного восприятия», «связь и соподчинение» абстрактных цветов. Этим они обнаруживают собственную оторванность от живой жизни, красоты, создаваемой природой и человеческим характером, и «обесчеловечивают» живопись.

Конечно, враждебная марксизму точка зрения Фриче и др. получила в свое время жестокий отпор со стороны советской общественности. Некоторые из формалистов признали свои ошибки, другие — притихли и отмалчиваются, но «работа» их не прошла бесследно и наделала немало вреда: формализм проник в советское искусство благодаря недостаточной бдительности художественной критики, местами пытался даже перейти в наступление.

Наши формалисты были и остаются подражателями западного формализма. «Бубновый валет», «Ослиный хвост», футуристы, кубофутуристы, беспредметники и т. д., существовавшие в нашей стране до революции и после нее, были далеки от борьбы пролетариата, от задач живой действительности. Так же, как их западные собратья, они игнорировали революционную борьбу рабочего класса, устранили из искусства реального человека и его общественную жизнь. Наряду с преклонением перед отрицательными сторонами современного буржуазного искусства всем нашим формалистам, включая «левых», свойственно игнорирование подлинного художественного наследства прошлого.

Для того, чтобы в этом убедиться, достаточно посмотреть картины формалистов, которые всецело находятся в плену современной художественной идеологии капиталистического мира, или почитать манифест наших кубофутуристов, в котором они вслед за западными формалистами утверждали: «Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее иероглифов. Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и пр. и пр. с парохода современности... С высоты небоскребов мы взираем на их ничтожество!.. Мы дали образец иного звука и словосочетания:

„Дыр, бул, щыр,
уберщул,
скум,
вы со бу
р л эз".

Кстати, в этом пятистишии более русского, национального, чем во всей поэзии Пушкина»[1].

Этот отказ от подлинного художественного наследства прошлого, полное игнорирование идейности содержания и чувств человека, игра на сочетании бессмысленных слогов проникли и в наше изобразительное искусство.

[1] „Литературные манифесты", стр. 77—80.

Вслед за западными формалистами художник И. Клюн в 1919 г. писал: «Если умерло искусство живописи, искусство передачи натуры, то цвет, краска как основной элемент этого искусства не умерли, а, освободившись от многовековой кабалы натуры, стали жить своей собственной жизнью... наши цветовые композиции подчинены уже только законам цвета, но не законам натуры»[1].

Тогда же художники Шевченко и А. Грищенко писали: «Картина, выражение, живописный строй, дух художника... вот первородная идея нашего искусства... Средства нашего искусства — в палитре, кистях и красках.., которыми управляют высшие основы и регуляторы: тектоника, цвет, фактура или выполнение»[2].

Работавшие в то время в отделе ИЗО Наркомпроса формалисты декларировали, что их основной заботой «должно быть не только культивирование отвлеченных форм, но и отвлеченных достижений [3].

В 1925 г. с декларацией выступило общество художников «Московские живописцы», которое открыто признало, что оно продолжает традиции дореволюционного формалистического искусства.

Провозглашались также лозунги: «Содержание наших работ характеризуется не сюжетами... новая форма важна не подобием своим к живой форме, а своей гармонией...» [4].

В декларациях формалистов бросается в глаза то, что все они решительно восстают против «натуры». Формалист, для которого самодовлеющий интерес имеют «дух художника», краска, «живописный строй», чурается «натуры», которая означает необходимость изображать явление и предметы живой действительности. Формалисты открыто объявляют войну всякому сюжету в искусстве, так как сюжет требует ясности мысли и выражения, а «отвлеченная форма» предполагает свободное накладывание одного цветового пятна на другое,

[1] „Советское искусство за 15 лет", стр. 117.
[2] Там же, стр. 117.
[3] Там же, стр. 131.
[4] Там же, стр. 321, 322.

стремясь вызвать лишь некоторое зрительное ощущение — и не больше.

Среди художников-формалистов и искусствоведов-идеалистов можно было очень часто слышать высокомерное заявление, что живопись не обязательно должна быть понятна широким массам, ибо эти массы еще не культурны и должны подняться до понимания искусства формалистов.

Вслед за западными формалистами советские тоже стараются быть «оригинальными», но эта оригинальность ими понимается не как новое, свежее восприятие действительности, сочетающееся с задачами переделки мира, не как раскрытие новых, до сих пор не изученных сторон и черт, обнаруживающихся в характере и облике нового, советского человека,— наоборот, оригинальность выражения формалисты ищут в абстрактно понимаемой форме, в новом способе раскраски плоскости листа или холста.

К поискам абстрактной живописности и цветности сводятся все проблемы художников-формалистов. Когда одного из таких художников спросили: «Скажите, почему в ваших картинах изображено так много женщин и среди них нет ни одной умной?» Художник ответил: «В живописи нет умных и глупых женщин, а есть только живописные и неживописные женщины». Такого художника наша бурная эпоха с ее колоссальными сдвигами не может заинтересовать. Поэтому все картины формалистов лишены мысли и чувства: изображая людей, они, как и художники-формалисты Запада, в одной манере и с одним и тем же чувством изображают лицо человека и обои на стене.

Одним из наиболее видных среди наших художников формалистов является Д. Штеренберг. Как и все формалисты, Штеренберг рассматривает живопись как средство выражения на плоскости холста субъективно воспринимаемого цвета и цветовых соотношений. Поискам этих соотношений подчиняется и тематика картин Штеренберга: «Простокваша», «Селедки», «Стакан с зеленью» и т. п. В стремлении выразить на холсте цвет как таковой художник сознательно устраняет из кар

тины трехмерность и перспективу: изображая стол, кружева, стакан, тарелку, селедки, художник пользуется этими предметами как канвой для цветовой композиции.

В жертву краскам Штеренберг приносит объем и перспективу: изображая стол и тарелку, он поворачивает их к зрителю всей плоской частью так, что кажется, будто тарелка с селедкой приклеены к висящей доске.

Главное в искусстве Штеренберга — это формальные цветовые проблемы, все остальное — несущественно. Несколько лет назад Штеренберг написал картину на советскую тему — «Агитатор». Верный своим формалистическим приемам, художник изобразил стол, за которым сидят колхозники, самих колхозников и агитатора по принципу того же плоскостного решения. Стол рассматривается, как и в прежних картинах, сверху, т. е. как плоскость; колхозники и агитатор лишены объема, будто художник приклеил к картине их профили. Колхозники изображены в застывших позах, с тупым выражением на лицах. В отличие от колхозников, в позе агитатора выражено какое-то неестественное движение человека, не вяжущееся с содержанием картины: в глазах его странный, стеклянный блеск. Картина эта вызывает у зрителя недоумение. Ответственная и животрепещущая тема в руках формалиста превратилась в пустяк, в формалистическое трюкачество.

Во власти краски и абстрактной цветности целиком находится и творчество Фонвизина. Недавно организованная выставка его картин получила резкое осуждение. Люди, природа, предметы для Фонвизина являются лишь поводом для сочетаний красочных пятен, сочетаний бессмысленных и произвольных. Цвета, наползающие один на другой без всякой логики, эскизность, недоделанность, отсутствие четкости, культбеспорядка приводят к тому, что люди, изображаемые Фонвизиным, лишаются глаз, носа, наделяются непомерно вытянутыми частями тела и т. п. Только мировоззрением, страдающим субъективизмом, ничего общего с нашей действительностью не имеющим, можно объяснить творчество художника Фонвизина.

Часто субъективизм «видения» форм, произвольная трактовка цвета, композиции приводят художников к мистике. Достаточно вспомнить полотна ленинградского художника Филонова, в которых революция изображается как беспорядочное нагромождение, как сумбур из цветных точек, штрихов, линий, кругов и т. п. Люди изображены так, будто с них снята кожа, и художник смакует открывшиеся мышцы, связки человеческого тела и т. д.

В картине художника Тышлера «Мать» мы видим женщину, несущую на голове две люльки, поставленные одна на другую. Кроме раздражения и недоумения она у зрителя ничего не вызывает. В его же картине «Ждут» изображен ряд фигур, смотрящих вдаль, луна изображена в виде отрубленной головы человека (?).

Художник Лабас в одной из своих картин стремится дать живописное изображение быстрого движения поезда. Для этого художником на сером туманном фоне даны намеки на очертание идущего навстречу зрителю паровоза, о чем можно догадаться после долгого и утомительного рассматривания. От этого паровоза к зрителю художник провел неровные линии, изображающие рельсы. Кроме досады картина ничего не вызывает. Движение, которое хотел выразить художник, так и не получило выражения в картине. Невольно вспоминаются слова из манифеста Дада: «...ничего, ничего...».

Влиянию формализма в советской живописи поддаются иногда и художники, творчество которых нельзя назвать формалистическим. Примерами могут служить некоторые произведения С. Герасимова и А. Дейнеки.

С. Герасимов написал ряд картин на весьма ответственные темы: «Октябрь», «Клятва партизан» и др. В первой художник изобразил взятие восставшими рабочими и солдатами Кремля. В ней, в погоне за чисто формалистической выразительностью, художник наделил восставших таким выражением лиц, что бойцы выглядят чудовищами, несущими смерть и разрушение всему человечеству. В картине «Клятва партизан» художник пошел по той же линии: лица партизан наделены такой экспрессией, что действительное содержание борьбы, трагедия гибели вождя, подлинная красота партизанского

движения снижаются до грубого искажения. Партизаны Герасимова — узколобые, широкоскулые, лишенные интеллектуальности. Это, скорее, разрушители, а не борцы за идеалы человечества. Герасимову свойственно увлечение чисто абстрактным цветом. В картинах, изображающих Кавказ, зритель видит не людей, не лица, а только бурки и шапки, получившие материальное, весомое выражение, в то время как лица даны общей, серой массой. Увлечение формально понятой ритмикой сказалось в известной картине А. Дейнеки «Оборона Петрограда». Художник стремился создать ритмическое звучание элементов картины рядами идущих на фронт рабочих внизу и идущими с фронта наверху. Ритмичность в картине действительно создана, но она абстрактна, нежизненна, люди же, изображенные художником, оказались безликими, неконкретными, лишенными переживаний.

Не образы объективного мира, не характеры людей и их социалистическая переделка, а плоскость холста или бумаги и распределение на этой плоскости цвета, линии и т. п. — вот что является главным для формалистов. Попытки художников-формалистов выразить социальные темы приводят к грубым искажениям нашей действительности. Для формалистов в произведении важна произвольная связь формальных элементов, чисто зрительная, оптическая связь цветовых пятен: они рассматривают искусство не с точки зрения его общественной значимости, идейной насыщенности, правдивости, массовости и доходчивости, а с точки зрения своих мнимых художественных приемов. Формалисты пытаются изображать на полотне пресловутые материальность, массу, вес, цветовые сочетания и т. п. Краска выступает у них, как технический продукт, имеющий абстрактные свойства и самостоятельное существование. В произвольном сопоставлении на плоскости красочных масс, пятен, точек, линий, в которых, конечно, не могут получить выражения ни мысль, ни чувство реального человека, они видят задачу своего искусства, лишая таким образом живопись всех человеческих свойств. Такие произведения не ведут наше зрение за пределы

плоскости холста, не возбуждают мысли и чувства, любви и ненависти.

О формалистическом искусстве сказал замечательные слова Ленин в беседе с Кларой Цеткин: «Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо покориться только потому, что «это ново»... Бессмыслица, сплошная бессмыслица. Здесь — много художественного лицемерия и, конечно, бессознательного почтения к художественной моде, господствующей на Западе. Мы хорошие революционеры, — но мы чувствуем себя почему-то обязанными доказать, что мы тоже стоим «на высоте современной культуры». Я же имею смелость заявить себя «варваром». Я не в силах считать произведения *экспрессионизма, футуризма, кубизма* и прочих «измов» высшим проявлением художественного гения. Я их не понимаю, я не испытываю от них никакой радости»[1].

Мы пытались показать идейную опустошенность, антиобщественный характер формалистического искусства и установить родство советского формализма с упадочным буржуазным искусством. Где же находит это мировоззрение и творчество для себя питательную среду в нашей стране? Формализм в советском искусстве есть выражение пережитков капитализма в сознании художников, поэтому упорная и систематическая борьба против него является необходимым звеном в нашей общей борьбе за завершение социалистического переустройства нашей великой родины.

Товарищ Сталин на XVII съезде партии говорил:

«XVII конференция нашей партии сказала, что одна из основных политических задач при осуществлении второй пятилетки состоит «в преодолении пережитков капитализма в экономике и сознании людей». Это совершенно правильная мысль. Но можно ли сказать, что мы уже преодолели все пережитки капитализма в экономике? Нет, нельзя этого сказать. Тем более нельзя сказать, что мы преодолели пережитки капитализма в сознании людей. Нельзя этого сказать не только потому,

---

[1] „Ленин и искусство", стр. 16.

что сознание людей в его развитии отстает от их экономического положения, но и потому, что все еще существует капиталистическое окружение, которое старается оживлять и поддерживать пережитки капитализма в экономике и сознании людей в СССР и против которого мы, большевики — должны все время держать порох сухим»[1].

Появление формализма в советском искусстве — пережиток капитализма, сугубо враждебный делу социализма.

(*П. Лебедев*. „Под знаменем марксизма", № 6, 1936 г.)

КАКОФОНИЯ В АРХИТЕКТУРЕ

За последние годы советская архитектура прошла большой путь творческой перестройки и борьбы за высокое художественное и техническое качество сооружений. Эта борьба потребовала прежде всего преодоления вульгарного упрощенчества, искажавшего стиль советской архитектуры. На улицах наших городов за последние годы появились новые здания, ни своим внешним видом, ни своим внутренним устройством непохожие на унылый и бездушный штамп прежних домов-ящиков. Растет архитектурное мастерство, растут новые талантливые мастера из среды молодежи, растет стремление создать архитектурные произведения, достойные нашей великой эпохи. Лучшим примером подлинно советского архитектурного произведения является московский метро.

Но еще сегодня в нашей архитектурной практике немало безответственности и халтуры (см. «Правду» за 3 февраля — «Архитектурные уроды»). Возмутительное упрощенчество, наплевательское отношение к самым непосредственным нуждам человека, попытки скрыть при помощи фальшивого внешнего лоска отсутствие всякого осмысленного содержания, беспринципная мешанина самых разнообразных форм, механически скопированных различных архитектурных памятников прошлого и никак между собой не связанных, — эти черты еще характерны для многих проектов и готовых зданий.

[1] „Вопросы ленинизма, стр, 579—580, 10-е изд., 1937 г.

Вот, например, недавно сданный в эксплоатацию большой жилой дом на Покровке № 37 (Москва). Не говоря уже о стилевой неразберихе фасада, о безразличном отношении к архитектурному облику крупного советского жилого дома, ни в одной квартире нет кухни. Этакое «новаторство»! Оно является следствием левацкой установки на искусственное насаждение бытовых коммун.

По мысли строителей этого дома (строил Мосгоржилстройсоюз по проекту инж. Знаменского, оформитель фасада — инженер Снесарев), коммунальная кухня и столовая должны были быть созданы в соседнем доме — в Машковом переулке, № 15. Вредность принудительной ликвидации индивидуальных кухонь стала очевидной строителям только тогда, когда дом уже был в основном готов. Пришлось в 50 квартирах поставить плиты в ванной комнате, а в остальных — в одной из жилых комнат (в том числе в 17 двухкомнатных квартирах). И эта левацкая архитектурная «идея» проводилась в жизнь с благословения архитектурно-планировочного и строительного управления Моссовета.

Некоторые горе-строители весьма своеобразно поняли задачу использования архитектурного наследия. Они бесцеремонно принялись механически копировать разные образцы классической архитектуры и столь же механически и беспринципно смешивать самые разнообразные архитектурные формы.

На улице Горького недавно реконструировано и расширено здание Наркомата лесной промышленности. Старый, угрюмый фасад этого большого дома-ящика уродовал улицу. Но зачем архитектору Тихонову понадобилось «украсить» фасад наркоматского здания напыщенными, фальшивыми архитектурными атрибутами?

К фасаду дома со стороны переулка приставлены громадные колонны, никак не оправданные и не связанные с композицией всего здания. Архитектор механически перенес в свое строение формы итальянского палаццо (дворца) эпохи XVI века. Это придало советскому зданию вид унылого «казенного дома». Разумеется, такое

механическое и безвкусное применение случайно выбранных форм и деталей старинных памятников зодчества не имеет ничего общего с критическим освоением и использованием лучших образцов классической архитектуры.

Еще хуже, когда подражание классикам принимает характер беспорядочной смеси разнообразных архитектурных мотивов. Примером такой своеобразной архитектурной какофонии служит недавно выстроенный большой дом на Ленинградском шоссе, № 92/96. Автор проекта, архитектор Ефимович, оперирует формами различных стилей, ничем между собой не связанных, и заботится только об одном — как бы создать фасад «побогаче», «пошикарнее». Архитектор Ефимович и подобные ему фабриканты «конфетной красоты» опасны тем, что они тянут к мещанству, прививают вкус к показной парадности.

Вредной погоне за мещанским украшательством, за дешевым эффектом подстать и та фальшивая, псевдореволюционная «новизна», которую стараются насадить мелкобуржуазные формалисты от архитектуры. Самым усердным из них бесспорно является архитектор К. Мельников, «прославившийся» уродливым зданием клуба коммунальников на Стромынке. Многие из москвичей и приезжих, попадая в этот район столицы, удивленно пожимают плечами при виде огромных бетонных опухолей, из которых архитектор составил главный фасад, умудрившись разместить в этих наростах балконы зрительного зала. То обстоятельство, что эта чудовищная затея невероятно усложнила и удорожила конструкцию сооружения и обезобразила внешний облик здания, архитектора нисколько не смущает. Его главная цель — выкинуть трюк, сделать здание «ужасно оригинальным» — была достигнута. А это только и нужно «новаторам», подобным Мельникову.

Тем же убогим трюкачеством и игнорированием элементарных требований целесообразности отличается мельниковский проект дома Наркомтяжпрома на Красной площади. По этому проекту (оставшемуся, к счастью, только проектом) Мельников пытается вогнать 16 этажей в землю, сочиняет открытые лестницы, ведущие

прямо с площади на 41-й этаж надземной части здания (всего им было запроектировано 57 этажей), и тому подобную эквилибристику. Мельников и его соратники (Н. Хохряков, В. Лебедев, И. Транквилицкий) понимают архитектуру, как беспринципное формотворчество, позволяющее строителю сколько угодно упражняться в собственном самодурстве.

Эпигоны западно-европейского конструктивизма видят источник художественной выразительности архитектуры только в конструкции, в материале. Это в огромной мере обедняет архитектурное творчество и зачастую превращает здание в безрадостную серую казарму. Типичный пример — дом Наркомлегпрома на улице Кирова (по проекту арх. Корбюзье), где схематизм форм, обнажение конструкций и материалов превращают здание в какое-то странное нагромождение бетона, железа и стекла.

Советская архитектура обслуживает не узкий круг «заказчиков», а миллионные массы трудящихся города и деревни. От качества архитектурных произведений в значительной мере зависит не только внешний облик наших городов, но и рост культуры в повседневном быту. Вот почему необходимо с особой решительностью изгонять из нашей архитектурной практики всякую фальшь, беспринципность, какими бы одеяниями они ни были прикрыты.

Архитектурная продукция, т. е. выстроенное здание, лишь в очень редких случаях, да и то с огромным трудом, и при затрате больших средств, поддается исправлению, переделке. Поэтому в архитектуре особенно нужны максимальная бдительность и требовательность.

(*Архитектор*. „Правда", 20 февраля 1936 г.)

„ЛЕСТНИЦА, ВЕДУЩАЯ НИКУДА"

Архитектура вверх ногами

Любители красных слов часто называют архитектуру «окаменевшей музыкой». Но, к сожалению, способностью воплощаться в камень обладает не только *хорошая* му-

зыка. В Москве, например, есть архитектурные сооружения, в просторечьи наивно именуемые «домами», от которых прохожие с ужасом шарахаются в сторону.

Один из таких домов—клуб коммунальников на Стромынке—вызвал в свое время ожесточенные споры. Но споры, как прохожие, проходят, а дома остаются, тем более, что автор «спорного» сооружения, архитектор *К. Мельников*, успел наделить московские улицы целым рядом своих немыслимых зданий.

Много столетий назад художник Иероним Босх населил свои полотна скопищами чудовищных уродов, людей с птичьими головами, пернатых горбунов, крылатых гадов, отвратительных двуногих. Но даже самое болезненное средневековое воображение, самые мрачные фантазии Босха бледнеют перед творениями архитектора Мельникова, перед уродством его сооружений, где все человеческие представления об архитектуре поставлены вверх ногами. Чтобы убедиться в сказанном, достаточно посмотреть хотя бы на «дом», который построил этот архитектор в Кривоарбатском переулке. Этот каменный цилиндр может быть местом принудительного заключения, силосной башней, всем чем угодно, только не домом, в котором добровольно могут селиться люди [1].

И вот этакая «архитектура вниз головой», как называл ее почтенный профессор, вопреки всем ожиданиям, оказывается «последним словом» художественного «новаторства». Архитектор Мельников неутомимо творит новые карикатурные проекты, в которых поражает своих ахающих коллег «ниспровержением архитектурных канонов», эти проекты *становятся* предметом многодумных экспертиз, а «направление» Мельникова — предметом подражения восхищенных учеников.

Из последнего номера «Архитектурной газеты» от 12 февраля мы узнаем, что все тот же неутомимый архитектурный фокусник предложил проект дома для 1-й Мещанской улицы, которая должна стать одной из красивейших улиц в Москве. Выясняется, что «в доме со-

---

[1] По имеющимся сведениям, этот дом архитектор построил для себя.

вершенно нет угла. Вместо него запроектирован *разрыв*, перекрытый сверху очень тонкой декоративной аркой. Внизу автор располагает две неизвестно куда идущие лестницы».

«Неизвестно куда идущие лестницы» являются самым последним сногсшибательным трюком Мельникова. Они буквально ошеломили экспертов, разбиравших проект.

«*Детали*» — вот что смутило экспертов в этом доме, похожем на декорацию к «Принцессе Турандот», с площадкой как будто для ярмарочного балагана и лестницами, не ведущими никуда... А... профессор Бархин очень обеспокоен тем, что в проект не включен существующий 6-этажный дом у Ботанического сада. Без этого, видите ли, проект «не ясно читается».

Мудрые эксперты решили «неясный» проект представить на рассмотрение президиума Моссовета и МК ВКП(б), а «Архитектурная газета» безропотно зарегистрировала этот факт, глухо пообещав вернуться к оценке проекта в дальнейшем...

Сейчас, когда в стране разворачивается невиданное строительство, когда города украшаются великолепными зданиями, когда советский народ ищет воплощения новой жизни, радости, счастья, красоты во всем, что его окружает, вопросы архитектуры приобретают особое значение. Архитекторы обязаны ответить на требование народов советской страны, которые не только в столицах и крупных городах, но даже в далеких аулах Кабарды ждут помощи. Мы построили чудесный метро, монументальный дом комитетов СТО, новую гостиницу, десятки прекрасных зданий, мы строим величественный Дворец советов, по всей стране стоят в лесах здания общественных учреждений, театров, кино, жилых домов. Колхозы предъявляют спрос на архитектурное оформление новой деревни вплоть до животноводческих ферм и свинарников. А тут людям предлагают уродливые чертежи каких-то безжизненных, нелепых, заумных, формалистических трюков, и серьезные знатоки, авторитетные специалисты растерянно бормочут что-то о «деталях неясного плана» и снимают с себя ответственность за окончательное решение вопроса!

Не этим ли объясняется то, что новая Москва, столица Советского Союза, обезображена десятком уродливых сооружений вроде тех же клубов Мельникова? Ориентируясь на «последние достижения» буржуазной моды, черпая «идеи» своего творчества в упадке капиталистической архитектуры, Мельников с редкой настойчивостью творит своих гипертрофированных уродов.

«Вряд ли можно назвать у нас еще одного такого зодчего, творческий путь которого отличался бы за все время революции такой же прямолинейностью и последовательностью, как у К. С. Мельникова»,— пишет о нем в последнем номере журнала «Архитектура СССР» Р. Хигер. Автор робко пытается сказать очевидную истину: король гол! — но сколько при этом расточается оговорок, поклонов, дружеских увещеваний, дипломатических расшаркиваний! «Мельников — архитектурный эквилибрист и парадоксоман»,— пишет Хигер, но тут же начинает убеждать, что этот эквилибрист «может стать одним из интересных мастеров новой архитектуры социализма». Конечно, может стать, но при том лишь условии, что ученые его друзья и коллеги не будут смущенно мяться перед этим «уникальным изобретательным талантом», не будут нерешительно мямлить беспомощную псевдо-ученую ерунду перед его чертежами, не будут принимать всерьез проекты зданий для «рационализации сна» или сооружений, форма которых с птичьего полета (!!) напоминает... серп и молот.

Кончайте, товарищи зодчие, свой птичий полет. Спуститесь на землю, — отсюда виднее ваша работа, здесь предоставлено вам место! Здесь создавайте прекрасную архитектуру социалистической страны без гнилого, неискреннего, фальшивого либеральничанья, которое не менее опасно, чем прожектерство формалистических фокусников.

(„Комсомольская правда“, 18 февраля 1936 г.

ПРОТИВ ФОРМАЛИЗМА В АРХИТЕКТУРЕ

Центральный орган нашей партии — «Правда» в ряде номеров поместил статьи, посвященные искусству и культуре. В этих статьях со всей решительностью указывается, что формализм в литературе, в кино, в архитектуре глубоко враждебен идеям социалистической культуры. С такой же решительностью выступает «Правда» против эклектики, упрощенчества, пошлости и халтуры в искусстве.

Критический подход к вопросам искусства — дело не только узкого круга специалистов, но и всей советской общественности. Это в полной мере относится и к архитектуре.

Архитектура — неотъемлемая часть строительства социализма. Она должна создать такие сооружения, которые соответствовали бы величию сталинской эпохи и обеспечили наилучшие условия для жизни трудящихся. Мы хотим, чтобы человек, который ходит по улицам наших городов, чувствовал себя их хозяином.

Наш путь — это путь социалистического реализма. Значит, архитектура в первую очередь должна быть правдивой. Мы очень много говорим о правдивости в архитектуре, но, к сожалению, ограничиваемся лишь общими фразами. Попытаемся их конкретизировать.

Многие наши архитекторы имели возможность посетить ряд западно-европейских стран и ознакомиться с лучшими памятниками архитектуры, начиная с памятников древней Греции. На примере хотя бы Помпеи они могли воочию убедиться в огромном значении архитектурной правдивости. Несмотря на то, что Помпея погибла около двух тысяч лет назад, она оживает, когда ходишь по городу. Войдя в любой жилой дом Помпеи, невольно ощущаешь, что ни один элемент его не был сделан зря, а полностью обусловлен требованиями жизни, все сделано для человека.

Такой правдивости мы требуем и от нашей архитектуры. Неслучайно взяли пример из классической эпохи: именно классическое искусство дает нам наиболее блестящие образцы архитектуры, целеустремленно, гармонично, полноценно отвечающие на задачи, поставленные эпохой.

Одной из существеннейших черт социалистического реализма в архитектуре является отношение к природе.

Обычно капиталистическая архитектура как бы стоит спиной к природе. Но история архитектуры знает блестящие примеры глубокого понимания природы архитектором, рассматривавшим ее как неотъемлемую часть архитектурного ансамбля. Акрополь так слился с природой, что составляет с ней единое целое. Парфенон рано утром просыпается вместе с солнцем, живет и меняется в течение дня и засыпает с наступлением ночи. Архитектор достиг этого соответствующим подбором фактуры и цвета, пространственной организацией, удачным объемным решением, правильной постановкой здания по отношению к солнцу. Вот что мы понимаем под слиянием природы с архитектурой.

Очень мало внимания уделяет наша архитектура национальным формам, между тем каждый народ разрешает по-своему те или иные архитектурные задачи. Изучение наследия прошлого в данном отношении раскрывает перед архитектором богатейшие возможности.

Один из принципиальных моментов советской архитектуры — это синтез искусств. Если мы всерьез не поставим вопрос о сотрудничестве живописи, скульптуры и архитектуры, мы не сможем сделать нашу архитектуру полноценной.

Многие товарищи явно недооценивают значения современной техники в архитектуре. Это — глубокое заблуждение, так как техника открывает перед архитектурой широчайшие возможности. Вся наша культура опирается и будет опираться на высокую технику. Мы имеем в виду не только строительную индустрию, производство работ и т. д., но и те перспективы художественного порядка, которые дает новая техника.

Вряд ли теперь кто станет спорить о том, что формализм — не путь советской архитектуры. Разногласия начинаются лишь тогда, когда речь идет о конкретных носителях формализма.

Все согласны с тем, что формалисты толкают нашу архитектуру в тупик. И все же мы не ведем настоящей борьбы с формализмом оружием большевистской критики.

Остановлюсь на проявлении формализма в нашей архитектуре — на работах т. Мельникова.

Архитектор Мельников — наиболее ярко выраженный формалист. Его последнее произведение — дом на Мещанской — насквозь формалистическая работа. Ее архитектурная концепция свидетельствует лишь о желании «сделать так, чтобы всех поразить». Архитектура Мельникова построена на острых ощущениях, на бьющих в глазах эффектах. Мельников не думает о том, что он проектирует жилой дом, не заботится о максимуме удобств для жильцов, выполнении всех санитарных требований, не озабочен тем, чтобы дом был радостным и внутри и снаружи. Мельников комбинирует совершенно случайные элементы. Арка, которую он перекидывает с одного корпуса на другой, производит впечатление плакатов с лозунгами. На балконы, похожие на цветочки, пожалуй, любопытно взглянуть разок — но и только. Мельников ищет исключительной остроты и необычайности, оригинальности во что бы то ни стало. Дать такую архитектуру, какой не давал никто, — вот основная и единственная его задача.

В таком же духе сделаны и старые работы Мельникова. В выстроенном им клубе коммунальников отсутствуют самые элементарные удобства. Расположение комнат, гардероба, лестниц — все шиворот-навыворот. Сидя в зрительном зале, который держится на консолях, боишься провалиться. Парадный ход решен как черная лестница. Чувствуется, что архитектор не учитывал потребностей человека, забыл о человеке.

Исходя из неправильной позиции, работая по формалистическому методу, Мельников не станет передовым советским архитектором. Наша задача — помочь ему осознать свои ошибки.

На ложном пути стоит и архитектор Леонидов. Ему было поручено спроектировать колхозный культурный центр в противовес старому сельскому центру — церкви. Архитектор должен был расположить зрительный зал, ряд клубных комнат и т. д. с учетом конструкции, техники и возможностей, которыми располагает колхоз, а также эксплоатационных требований. Это — большая и

почетная, но трудная задача, от разрешения которой отказались многие наши видные архитекторы.

Не решил ее и т. Леонидов. Данный в его проекте план оказался неудобным. Освещение распределено неравномерно и дисгармонирует с размерами помещения. Темен центральный коридор. Конструкции (сложный деревянный каркас, железобетон) — не колхозного типа. Не годится для колхоза и плоская крыша. В общем, ничего не получилось.

Все это заставляет нас самым решительным образом поставить перед Леонидовым вопрос о пересмотре им своих творческих позиций. Ведь до сих пор мы еще не имеем ни одного здания, выстроенного по проекту Леонидова, хотя проектов он разработал немало. Мы должны добиться, чтобы он не только проектировал, но и строил.

Попытки критического анализа ошибок Леонидова некоторыми встречаются в штыки.

Находятся люди, которые говорят: «Леонидов — талантливый архитектор, а вы мешаете ему работать». Это — вредные разговоры. Леонидов — талантливый человек, но вещи его бесталанные, ибо подлинно талантливым является только тот архитектурный проект, который отвечает на все поставленные перед ним вопросы.

Никто не посмеет сказать, что в наших условиях погибают таланты. Мы знаем, что в далеких колхозах, в горах, далеко от культурных центров сотни и тысячи людей выдвигаются жизнью на почетные места. Любой человек, который проявит себя в какой бы то ни было области, может надеяться, что наша общественность его оценит и выдвинет. Но ко всякому таланту нужен серьезный критический подход.

Не будем останавливаться на других примерах формализма. И из приведенных ясно, что формализм в нашей архитектуре не имеет почвы и это направление для нас неприемлемо.

Болезнью формализма в значительной степени объясняется и упрощенчество в архитектуре. Оно питается также недостаточной прочностью наших творческих позиций.

Упрощенчеством страдает и бывшая конструктивистская группа архитекторов. Конструктивисты совершенно правильно ставили вопросы технологии и конструкции здания, но оставляли в стороне ряд больших проблем, определяющих и характеризующих архитектуру. Возьмем для примера клуб Пролетарского района братьев Весниных. Эта работа является в целом безусловно положительной. В ней удачно разрешены функциональные и технологические элементы проекта. А. А. и В. А. Веснины поставили перед собой определенные архитектурно-пространственные художественные задачи. Но в проекте недостаточно поставлена проблема художественной выразительности. Фасад скучен, вопрос синтеза искусств не разрешается ни в какой степени, в здании отсутствует эмоциональная насыщенность.

В проекте М. Я. Гинзбурга тбилисского парка культуры и отдыха на горе Давида чувствуется серьезная работа автора над собой. Он делает очень большие усилия, чтобы подняться в своем творчестве на новую, высшую ступень. М. Я. Гинзбург, как и Веснины, все еще сильно страдает упрощенчеством.

Упрощенчество свило себе гнездо в разных группировках нашей советской архитектуры. Такие архитекторы, как тт. Гольц, Кожин, Соболев и Парусников, работают очень серьезно, добились определенного мастерства, привыкли быть по отношению к себе очень требовательными, но к вопросу об использовании культурного наследия подходят упрощенчески.

Овладеть культурным наследием — это не значит хорошо изучить прошлое и уметь грамотно варьировать в своих работах отдельные элементы его. Вопрос ставится иначе. Надо отказаться от слепого подражания классике. Разрешая определенную архитектурную задачу, необходимо исходить не из классических канонов, а из назначения сооружения, его идейного содержания, расположения — одним словом, из тех реальных факторов, которые определяют данный архитектурный организм. Московский Камерный театр архитектора Гольца и Кожина — это случайный островок на Пушкинском бульваре. Архитектура театра нарисована очень тонко, ма-

стерски, с большой любовью и пониманием помпейской живописи, но архитектурная тема никак не оправдана. Цель авторов остается неясной, ибо их метод упрощает, сужает задачу.

Худшим видом упрощенчества является эклектика, которая в очень сильной степени развилась в нашей архитектуре за последние годы. В работах таких архитекторов, как Фридман, Ловейко, Лангбард и другие, не чувствуется серьезного отношения к тем проблемам, которые они берутся разрешать. Например, по одному из проектов Фридмана, из широкой колоннады неожиданно вылезает жалкая капитель. Тут и модерн, и классика, и элементы так называемой современной конструктивистской архитектуры. Все это спутано, смешано и в итоге получается нечто невразумительное. Непонятно, из каких принципов исходил архитектор Фридман, конструируя свой проект. А ведь принципиальность в работе, осознание того, какими методами и средствами ты работаешь, являются обязательными для советского архитектора.

В своем проекте реконструкции юго-западного района Москвы архитектор Фридман предусматривает громадные каналы, которые должны наполняться... неизвестно откуда взятой водой, очень широкие улицы с неосуществимым профилем. Это — несерьезный, недопустимо легкомысленный подход к важнейшему заданию. Мы не говорим, что архитектор Фридман всегда так относится к своей работе, но мы должны потребовать от него большей принципиальности, большей строгости к себе и самокритичности.

Бесспорно, наша архитектура имеет несомненные достижения. Никто не станет отрицать того, что станции метро — хорошая работа. Несмотря на ряд дефектов, они являются крупным вкладом в советский архитектурный фонд, потому что проектирование их проникнуто целеустремленностью.

Люди знали, чего им надо. Лазарь Моисеевич Каганович сумел направить их мысли по верному пути. Первая задача, которая была поставлена перед архитекторами метро, — уничтожить ощущение подземелья, вторая задача — сделать так, чтобы под землей было светло и радостно, третья задача — показать богатство нашей страны, показать хорошие, высококачественные материалы. Метро проектировали работники нескольких мастерских и сторонники различных архитектурных направлений. И все-таки в архитектуре метро есть известное единство. Объединяющим началом здесь явилась определенная архитектурно-художественная идея. Идейная целеустремленность и направленность — вот основные черты, отличающие архитектуру метро от архитектуры многих наших сооружений.

Немало удалось сделать советским архитекторам и в области планировки городов. Огромный размах советского градостроительства открыл архитектору широкие перспективы. Мы видели новое строительство в Париже, в Риме, в Греции и должны сказать, что советские архитекторы располагают такими возможностями, которые и не снились их западным собратьям.

Говоря о достижениях и недостатках советской архитектуры, мы не можем не остановиться на особой группе архитекторов, которые вызывают справедливое возмущение общественности. Мы имеем в виду тех, кто безответственно подходит к своей работе, опошляя поставленные перед ними задачи. Таковы Ефремович, Шумовский, Богуславский и др. «Вам нужны колонны? — говорят они, — пожалуйста! Не нужны? Можно и без них». Это — деляческий подход, против которого мы должны повести самую решительную борьбу.

Вот, например, проект архитектора Богуславского. Человек спроектировал в Ашхабаде мечеть и назвал ее почему-то кондитерским комбинатом. Разве может так поступать архитектор, который чувствует ответственность за свою работу? А Шумовский Орскому локомотивному заводу дал фасад земской больницы.

Мы не ведем настоящей борьбы с пошлятиной в архитектуре и с халтурой, по существу ничего не делаем, чтобы защитить нашу архитектурную практику от влияния этих людей.

Несколько слов о молодежи. У нас нет единства в вопросе, какие требования мы должны предъявить к студентам, каких архитекторов готовить. В этом отношении виноват союз советских архитекторов. Он недостаточно занимается воспитанием новых кадров, мало интересуется работой вузов и проектных мастерских, забывает о прямой своей обязанности — повседневно следить за воспитанием молодых сил.

Обычно наша критика фиксирует недостатки проекта задним числом, когда постройка уже давно готова; такой же критики, которая закрывала бы доступ халтуре на строительные площадки, у нас еще нет. Ее нужно создать и в прессе, и в союзе архитекторов, и в мастерских.

Плохо обстоит дело с утверждением проектов. Это в одинаковой мере относится и к московскому отделу проектирования, и к Ленинграду, и к другим городам. Нередко лучшие проекты бракуются, а слабые утверждаются — даже тогда, когда пресса своевременно вскрывает их недочеты. С этим нельзя мириться. Нужно организовать вокруг экспертной комиссии серьезную референтуру. Проект не должен приниматься только по внешнему виду, а надо всерьез учитывать внутренние удобства здания и его экономичность, о чем ясно сказано в постановлении ЦК и СНК.

Нам необходима атмосфера большевистской критики, которая помогла бы исправлять ошибки и отмечала достижения архитектуры. Такой критики у нас еще нет. Очень часто сигналы о неблагополучии на фронте архитектуры даются отнюдь не архитектурной прессой и общественностью.

Широко разлилась по стране волна стахановского движения, которая совершенно по-новому поставила вопрос об отношении к труду. Наши архитекторы еще этого не осознали и не сделали соответствующих выводов.

В ближайшее же время необходимо поднять всю нашу работу на должную принципиальную высоту. При этом огромную роль должна сыграть товарищеская критика.

(*К. С. Алабян.* Доклад на собрании архитекторов, посвященном обсуждению статей „Правды“ о формализме).

ПРОТИВ ФОРМАЛИЗМА И НАТУРАЛИЗМА В СКУЛЬПТУРЕ

Статьи в «Правде» говорят о необходимости упорной, систематической борьбы против формализма. Надо тщательно просмотреть, как работают наши художники, напомнить многим из них, забывшим о нашей действительности, что они находятся на неправильном пути, и указать им верную дорогу, не останавливаясь перед самой суровой критикой их заблуждений.

Смысл статей «Правды» сводится, таким образом, к дальнейшему развертыванию творческой самокритики, к уточнению самого понятия формализма в изоискусстве, равно как вульгарного натурализма, приспособленчества, стилизаторства, которые уводят в сторону от искусства социалистического реализма.

Естественно, что обсуждение вопросов формализма в живописи и скульптуре никак нельзя сводить к привешиванию ярлычков. Неверно было бы также ограничиться только легкими уколами там, где нужна самая серьезная, даже подчас жестокая критика художника на основе глубокого изучения его произведений.

Искреннее желание большей части наших скульпторов приблизиться к социалистическому реализму — вне сомнения, но оно часто расходится с делом.

Возьмем Фрих-Хара. На выставке «Бригады восьми» экспонировались его «Фонтан», два портрета и барельеф. Нижняя половина «Фонтана» построена на ритме движущихся по кругу тигров, в середине подымается башня, а на площадке ее находится группа людей. В чем тут смысл? Как объяснить эту скульптуру?

Художник выставляет монументальное произведение, содержание которого темно и непонятно,—я в этом вижу формализм, идейную путаницу, пренебрежительное отношение к зрителю.

Сравните с «Фонтаном» и барельефом Фрих-Хара его портрет Грибоедова и портрет Гурвича, и вы невольно подумаете: «Неужели это Фрих-Хар? Да это самый заядлый натуралист!» Получается совершенно парадоксаль-

ное сочетание двух художников — формалиста и натуралиста — в одном Фрих-Харе.

Сходный парадокс мы наблюдаем и в творчестве Чайкова, который в свое время был видным представителем «левого» фронта, формалистом, и только в последние годы старается работать реалистически. Посмотрите на такую давнишнюю его работу, как «Башня Октября». Она выражает стремление Чайкова уйти от формализма к реализму. Что же получилось? «Башня Октября» невольно вызывает в вас чувство протеста, ибо глаз ваш, следуя вверх по спиралям башни, натыкается на человеческую фигуру, сделанную совершенно натуралистически. Тут перед вами случай столкновения формализма и натурализма в одном произведении.

Возьмите одну из последних работ Чайкова — «Группу для театра Мейерхольда». Чем она характеризуется? Полным непониманием существа как театра Мейерхольда, так и Маяковского. Отсюда — попытка разрешить тему с помощью каких-то очень поверхностных идей. Поверхностность в самом замысле, отсутствие фундаментальной органической продуманности целого, позволяющей художнику уже в самом начале работы видеть свое будущее произведение, неизбежно приводят к сюжетной неслаженности, чрезвычайному нагромождению и скученности фигур, что в свою очередь ведет к композиционным недостаткам, композиционной несобранности, пластической раздробленности всех фигур. Вы видите, как тут идейная слабость произведения, надуманность, недоделанность влекут за собой ряд недостатков со стороны формы. В результате получилась вещь, которая никого не трогает, не волнует, по существу натуралистическая. Фигура Маяковского в джемпере, сделанном с натуралистической буквальностью, в полосочку, вызывает особый протест. Маяковский-поэт, человек, превратился в ничто. Джемпер в полоску поглотил его. Чайкову хотелось быть реалистом, а получился натурализм. Вновь в Чайкове мы видим парадоксальное сочетание формализма с натурализмом. Объясняется это тем, что формализм и натурализм, несмотря на все их различие, произрастают из одного корня. Безыдейность, безразличное отношение к советской действительности — вот их источник. Поэтому мы боремся против натурализма и формализма, против приспособленчества, стилизаторства, вульгаризации.

Художник-формалист, который пошел по пути реализма и неожиданно для самого себя пришел к натурализму, мог бы рассуждать примерно таким образом: «Меня, формалиста, вы призываете стать реалистом? Хорошо. Я начинаю изображать окружающий меня мир — и стал натуралистом. Мне страшно. Я был формалистом, у меня была какая-то своя линия, может быть не линия даже, а гримаса, но все-таки *моя* гримаса, а сейчас я потонул в море натурализма. В чем же дело?»

Дело в том, что с точки зрения натуралиста предмет изображения — самоцель, а приемы — только техническое средство, и поэтому он не думает о творческом воплощении того, что видит, а использует *механику* своего мастерства, чтобы передать увиденное. Получается бездушная, холодная, никому не нужная натуралистическая вещь.

Формалист считает, что основное — это продемонстрировать технику, приемы, мастерство, т. е. показать, какой виртуозности и совершенства он может достигнуть с помощью кисти или резца. Поэтому для формалиста все темы одинаковы: что бы он ни изображал, его интересует не тема, а возможность показать свои приемы, свою «оригинальность», свою «самобытность».

Таким образом и в одном и другом случаях *идейная сторона, содержание, выхолащивается*. Ясно, что когда формалист приходит к приему ради приема, а натуралист — к теме ради темы, не используя все возможности творческого специфического ее выражения, то не может быть реализма.

Если у нас, среди художников, искусствоведов и эстетски настроенных зрителей, есть еще любители формализма, то это объясняется только взаимно вредным воздействием этой категории творцов, комментаторов и потребителей искусства.

Я упоминал о барельефе Фрих-Хара. На выставке «Бригады восьми» были два подобных барельефа — Зе-

ленского и Слонима. Трудно сказать, какой из трех барельефов лучше: по-моему, все они очень плохи и формалистичны. У Фрих-Хара это объясняется тем, что он еще продолжает оставаться формалистом, у Зеленского и Слонима — тем, что, мало интересуясь содержанием своих вещей, они выбрали темы совершенно случайные и превратили их в повод для скороспелого эксперимента.

Мы вовсе не хотим сказать, что борьба с формализмом должна привести художника к отказу от поисков и экспериментов. Мы говорим художнику: широко экспериментируй, но делай это не ради самого эксперимента, а ради того, чтобы у тебя действительно получилось художественное произведение.

Каков же творческий путь других художников, бывших в свое время поборниками формализма? Возьмем, например, Сандомирскую. Она начала с формализма, с примитивов и была одной из наиболее ярких фигур формалистического лагеря в скульптуре. Сандомирская долгое время не могла отрешиться от неправильно понятого примитивизма, от увлечения кубизмом, от наклонности к деформации объемов, диспропорции частей и т. д. Я не сказал бы, что Сандомирская и теперь формалистка, хотя в ее творчестве еще есть рецидивы формализма.

Ее последние две работы на выставке деревянной скульптуры — «Сборщица винограда» и «Курд-колхозник»—я считаю определенным шагом вперед. В них необоснованная стилизация уже заменяется реальным отношением к действительности. Например, в «Курде-колхознике» Сандомирская впервые за всю свою творческую жизнь задумалась над тем, чтобы представить психологическую данность человеческого лица. Портрет помогает Сандомирской найти дорогу к реализму, как помог он в этом и другим художникам. Тут еще нужно многое сделать, чтобы избавиться от остатков формализма, но нельзя отрицать, что художник стремится перестроиться.

К сожалению, когда критикуют формалистов натуралисты считают, что на их улице праздник. И, наоборот, критику натурализма кое-кто воспринимает как реабилитацию формалистов. На портретной конференции мне

часто приходилось слышать такие разговоры: «Вот видите, мы, формалисты, были правы, теперь наше право на жизнь стало бесспорным. Мы покажем, что значит искусство. Наконец-то начинают признавать наши заслуги». Такие заявления являлись результатом полного непонимания многими товарищами принципов советского искусства.

Были и другие разговоры о положительных сторонах формализма. Некоторые искушенные в полемике формалисты заявляли, что формализм — это, конечно, плохая штука и с ним нужно бороться, но в формализме есть много ценного, что необходимо извлечь и использовать. Это — абсурд. Правда, у отдельных художников-формалистов современного Запада есть определенные достижения, но не потому, что они формалисты, а *не смотря на то*, что они формалисты. Когда же мы говорим о формализме как о течении в искусстве, то ни в его идеологии, ни в его творческих принципах мы не можем найти ничего, что пошло бы на потребу социалистическому искусству.

Приведу пример из области скульптуры: вопрос о поисках новых скульптурных материалов. Здесь прежде всего проявилась «изобретательность» формалистов. Наряду с обычными скульптурными материалами, они пустили в ход осколки стекла, жесть, куски фанеры. Из таких невероятных соединений конструировалось «художественное произведение»—скульптура. Можно ли считать, что эти поиски новых скульптурных материалов обогатили скульптуру? Нет, ибо формалисты утверждали, что в скульптуре ведущее значение имеет материал, а идея произведения ему подчинена, что скульптурное произведение является результатом специфики данного материала: когда мы конструируем форму из жести, она ведет нашу руку иначе, чем, скажем, дерево, и содержание якобы получается иное. У формалистов материал превращается в самоцель, наводит художника на ложный путь, подменяет существо художественного образа механической работой над материалом.

Запутанный формалистами вопрос о материале в скульптуре до сих пор является предметом схоластических ди-

скуссий. Если формалисы фетишизируют материал, то натуралисты вообще не считаются с его свойствами. Между тем, твердый скульптурный материал — камень, дерево, бронза, мрамор — имеет прямое отношение к творческим проблемам скульптуры. Произведения, задуманные в бронзе, нельзя переводить в камень. Декоративные формы требуют иной обработки, нежели формы станковые. Одним словом, проблема материала является одной из сторон проблемы художественного образа. Понимание свойств, качества различных материалов, умение с ними обращаться должны быть положены в основу художественного образования наших скульпторов. Для характеристики путаницы, существующей в этом вопросе, вспомним выступление Нерода.

Нерода утверждал, что, с одной стороны, скульптор должен заранее решить, для какого материала он задумал вещь, а с другой стороны, что материал для скульптора безразличен, ибо все дело заключается в архитектоническом решении формы. Если принять последнюю формулировку, то, по словам Нерода, вопрос о переводе произведения в твердый материал упрощается. Оказывается, что работа, сделанная в гипсе, пригодна для любого материала. Но как же быть тогда с учетом свойств того или другого материала, в котором вы работаете? Как быть, если вы не знаете, в каком материале вещь будет сделана, если не овладели каждым материалом в отдельности? Как сохранить оригинальность художественного произведения, когда художник целиком передоверяет свою работу ремесленнику-мраморщику?

Овладение материалом органически связано со скульптурным мастерством, без которого невозможно создать полноценное реалистическое произведение искусства.

В скульптуре мы, к сожалению, слишком часто встречаем за последнее время примеры того фальшивого сюсюканья и ненужной лакировки действительности, на которые обращают внимание статьи «Правды».

А ведь дело заключается не только в том, чтобы создать великолепный нос, красивый рот, прекрасно слепить руки,— нужно еще нечто иное: нужно подняться на выс-

шую ступень и итти дальше к идейному искусству социалистического реализма.

Тов. Белашев, повинный в натуралистических погрешностях, признавал необходимость борьбы против академизма и натурализма. «Мало сделать вещи, — говорил он, — где будут совершенно натурально либо даже реально присутствовать нос, уши, глаза и т. д., — нужно, кроме того, подумать, чтобы эти вещи переходили в высшее качество, чтобы этот «реализм» стал подсобным материалом в передаче образа».

В противоречии со своим творчеством оказывается и т. Нерода, заявляя, что «живой» в искусстве — не то, что живой в быту. «Искусство есть искусство, — формулирует он, — нам не нужно голое, не преображенное искусством отображение жизни. Нам надо, чтобы образ, который создает художник, доходил до зрителя через форму».

Таким образом, мы сталкиваемся здесь с расхождениями между словом и делом. В чем причина этой коллизии? Было бы неправильно предполагать, что названные нами скульпторы не замечают в своих работах академизма. Мотовилов, например, откровенно заявил, что «та работа, которую проделал Белашев, его известный академизм — это... не такая простая вещь». Больше того, по мнению Мотовилова, «элементы академизма... неслучайны. Это скучная и необходимая азбука». Итак, вопрос об академизме сводится собственно к учебе, к студийному освоению наследия прошлого.

Именно таким представляется положение вещей и Тавасиеву. «По существу, — говорит он, — эта тенденция к академизму есть не больше, чем полное осознание, главным образом молодежью, учившейся во Вхутеине, того, что без серьезного знания человеческой фигуры и формы нет и не может быть никакого социалистического реализма». Кто станет опровергать справедливость этого положения? Оно бесспорно. Но всякая истина конкретна, и несколькими фразами ниже тот же Тавасиев приходит к следующему выводу: «Данная выставка характерна тем, что в ней есть тенденция брать у гре-

ков чуть ли не их пластику целиком. *Такая тенденция*, конечно, неправильна и глубоко ошибочна» (курсив наш).

Величайшей ошибкой было бы сводить проблему творческого метода, проблему глубоко критического освоения наследия к вопросам элементарной скульптурной грамотности. Советское искусство, советская скульптура уже давно вышли из пеленок. Технически и технологически грамотное выполнение любого замысла должно само собой подразумеваться. В этом заключается первое условие существования всякого художественного произведения. Сознавая всю необходимость постоянного и всестороннего творческого совершенствования наших скульпторов, подавляющее большинство которых искренно стремится — хотя не всегда находит пути — к подлинному социалистическому искусству, мы соглашаемся с формулировкой «за академию, за учебу, но против академизма и сопутствующего ему натурализма».

Мы идем к искусству социалистического реализма, к искусству высокого напряжения и большой художественной простоты, и именно поэтому мы боремся и будем бороться с той натуралистической простотой, которая хуже воровства, и с тем формулистическим кривлянием, которое может доставить удовольствие только обезьяне, стоящей у зеркала.

(***М. Л. Нейман.*** **Из выступления на собрании МОССХа, посвященном обсуждению статей „Правды“ о формализме. Март, 1936 г.**)

ОГЛАВЛЕНИЕ

Редактор *П. И. Лебедев.*
Технич. редактор *Ч. А. Зенцельская.*

Сдано в набор 8/IX 1937 г.
Подп. к печати 10/XI 1937 г.
Уп. Главлита № Б-31741. Тираж 10 000.
Изогиз № 9114. Зак. № 36.
Печ. листов 5. Бумага $82 \times 108^{1}/_{32}$.

Школа ФЗУ ОГИЗа треста „Полиграф-книга". Москва, Хохловский, 7.